2 art.
c
30f

Studien

zur

Kunstgeschichte

von

Robert Vischer.

Stuttgart.
Verlag von Adolf Bonz & Comp.
1886.

Druck von A. Bonz' Erben in Stuttgart.

Inhaltsverzeichniß.

Meinem Vater

Friedrich Theodor Vischer

gewidmet.

Vorwort.

Von den „Studien", die hier gesammelt erscheinen, ist bisher nur verschwindend Weniges veröffentlicht worden, nämlich der Bericht über „Luca Signorelli in Gotha"[1] und eine kurze Notiz über Dürer's Antheil an den Reliefs der Fugger-Kapelle zu Augsburg.[2] Alles Übrige ist neu.

Manches davon lag freilich längst fertig da. So sind die Abhandlungen über mittelalterliche Kunst, Rumohr und Giotto, Raphael[3], Dürer, Wolgemut zu größtem Theil schon vor mehreren Jahren niedergeschrieben. —

Man sollte vielleicht Ergebnisse des Forschens und Denkens an's Licht geben, solang sie, so zu sagen, noch warm sind. Es fehlt ihnen sonst der frische Lebenshauch, das Stimmungselement ihrer Genesis. Man sollte im Schnellzugsgetriebe und Zeitungsgeraschel unsrer Tage den Moment, der sich gerade darbietet, ohne Zaudern ergreifen. Auf der andern Seite macht es der Hetzgeist modernen Lebens zur verschärften Pflicht, sich nicht zu flüchtiger Eile fort-

[1] Schlesische Zeitung, 1884, N. 148, 28. Febr., 1884, Morgenausg. 1. Blatt.

[2] Allg. Zeitung, 1886, N. 74, Montag, den 15. März.

[3] Nähere Angabe der Literatur über Giotto und Raphael im Anhang.

reißen zu lassen, sondern sich Sammlung und reifliches Überlegen zu bewahren. Daß es schwer ist, die richtige Mitte zu treffen, wird Jeder zugeben. So geht es mir mit dem einen und andern, was diese Sammlung enthält, vielleicht ähnlich wie einem Maler, der ein Bild zu lang in der Werkstatt behalten hat. Es will ihm selbst wie überlebt vorkommen — und dennoch wird ihm Niemand zumuthen, es darum für immer in die Rumpelkammer zu stellen. — Einiges ist allerdings just während der Drucklegung überholt worden. Rée hat inzwischen seinerseits die Eltern M. Wolgemut's aufgefunden (vgl. S. 607) und in Reber's Kunstgeschichte des Mittelalters[1] finde ich technologische Styl-Erklärungen ähnlicher Art wie in meinen Untersuchungen byzantinischer und altdeutscher Kunst. Es kann mir nur zu großer Genugthuung gereichen, daß dieser verdienstvolle Kunsthistoriker, dem ich herzliche Verehrung entgegenbringe, durch seine Forschungen vielfach zu denselben Ergebnissen geführt worden ist, wie ich durch die meinigen. Bloß für solche, die zu Mißdeutungen geneigt wären, merke ich an, daß ich meine Ansichten über die bezeichneten Stylrichtungen schon seit sechs Jahren im Wesentlichen so dozire, wie sie in der ersten und fünften Abhandlung dieses Buches ausgesprochen sind, und daß meiner Dürer-Studie ein Vortrag, den ich 1881 im Liebig'schen Hörsal zu München hielt, fast wörtlich zu Grunde liegt. —

Nur bedauern kann ich, daß mir Reber's Werk nicht früher zukam. In meiner Studie über den Byzantinismus

---

[1] Leipzig, Weigel, 1886.

hätten wohl die Darlegungen des historischen Verlaufs und der örtlichen Zusammenhänge an Licht und Klarheit gewonnen. Auch Bode's Geschichte der deutschen Plastik[1] und Brunn's Kritik der sixtinischen Madonna[2] wären meinem Buch sehr zu statten gekommen.

Die Untersuchung des Verhältnisses zwischen Dürer und Wolgemut ist gleichfalls schon fünf Jahre alt und ich wies schon damals bei meinen Vorlesungen an der Münchner Universität nach, daß Dürer nicht unmittelbarer Schüler M. Wolgemut's, sondern eines unbekannten Malers im Hause desselben war. Meine Erörterungen dieses Sachverhaltes sind unter dem frischen Eindruck von Thausing's Behauptungen vorgetragen. Er ist jetzt nicht mehr unter den Lebenden, aber sein Werk liegt vor und die in ihm enthaltene Anschauungsweise. Gegen diese, nicht gegen seine Person wendet sich meine Polemik; das ist ja selbstverständlich.

Der Abschnitt über die Gemälde M. Wolgemut's und das Kapitel über bairisch-tirolische Kunst enthalten die Erträge weitläufiger Forschungen, welche schwieriger waren, als man ihnen wohl ansieht. Nicht mindere Mühe und noch längere Zeit erforderten meine archivalischen Quellenstudien, wovon ich in dieser Sammlung den größten und wichtigsten Theil herausgebe.

Indem ich hiemit zunächst die Handwerksbücher der Augsburger Maler, Bildschnitzer, Glaser und Goldschlager (1453—1548, dazu noch Einiges aus dortigen Kirchen-

[1] In der lieferungsweis erscheinenden „Geschichte der deutschen Kunst", Berlin, Grote.

[2] Im neuesten Heft der deutschen Rundschau.

rechnungen, sowie Exzerpte aus den „raytungen" der Bozner Pfarrkirche) zur Veröffentlichung bringe, hoffe ich einem wichtigen Bedürfniß unsrer deutschen Kunstforschung zu dienen. Ich habe mich dabei auf wenige Anmerkungen beschränkt, weil ich dieses Material zunächst rein als solches hinstellen und nicht durch Erörterungen störend durchsetzen wollte. Ich wollte mir und andern handlichen Stoff liefern zu Studien, woraus sich eine Kunstgeschichte von Augsburg und Schwaben aufbauen wird. — Diese Arbeit war mir um so schwerer, als ich kein fachmäßiger Paläograph bin. Aber ich habe sie auch nicht leicht genommen. Sollte ich mich dennoch in einigen Fällen geirrt haben, so wünsche ich im Interesse der Sache, daß es mir überzeugend nachgewiesen werde.

Das letzte Kapitel über die Fuggerkapelle in Augsburg ist erst in diesem Winter entstanden und es enthält, wie meine Studie über M. Wolgemut, einläßliche Konjekturen. Diese aber sind, wie klar zu Tag liegt, mit allem Vorbehalt gegeben, ohne jeden bestimmten Anspruch, aber in der Annahme, daß sie fernerer Forschung zu Anhalten dienen könnten.

Das Geschäft der letzten Vervollständigung war mir am Ort meines neuen Wirkungskreises, in Aachen, leider außerordentlich erschwert, ja zum Theil unmöglich, weil dort der empfindlichste Mangel an einschlägiger Literatur herrscht.

Den Herrn, deren Gefälligkeit meinen Nachforschungen so fördersam war, den Beamten an den Bibliotheken zu Breslau, Stuttgart, Bonn, München, Berlin, sowie Herrn Becker, Direktorialassistenten im Museum d. b. K. zu Breslau,

Herrn Stadtarchivar Buff, Herrn Sekretär Leitner und Herrn Dr. R. Hofmann zu Augsburg sage ich hiemit meinen verbindlichsten Dank.

Meinem Vater widme ich dieses Buch, um es schon für den ersten Einblick auszudrücken, daß ich im eifrigen Verfolgen der Wege geschichtlicher Spezialforschung die Brücke, welche mein Denken mit seiner Sphäre verbindet, nicht abzubrechen gewillt bin. Ebendieß bezeugt aber auch das Buch selbst, da der kunstkritische Inhalt desselben dem historischen an Umfang gleichkommt.

Stuttgart, 21. April 1886.

Dr. Robert Vischer,
Professor der Kunstgeschichte an der technischen Hochschule zu Aachen.

Zur Kritik mittelalterlicher Kunst.

Die Wissenschaft der Kunstgeschichte nimmt mehr und mehr Anstand, in apodiktischem Tone von Perioden des „Verfalls" und der „Ausartung" zu reden; denn immer klarer stellt sich die Aufgabe heraus, vor Allem das Positive in den verschiedenen Leistungen artistischer Thätigkeit zu erfassen, immer deutlicher erhellt, daß der große Prozeß, mit dessen Stadien wir uns beschäftigen ein Ziehbrunnen, ein mannigfaches Schöpfwerk ist, worin mit dem Sinken entleerter Eimer, andere, frisch gefüllte, steigen. So erscheint es denn nachgerade auch bedenklich, das Kapitel des Byzantinismus lediglich mit den traditionellen Prädikaten „erstarrt" und „todt" abzufertigen; ja es erscheint sogar fraglich, ob die wunderlichsten Produkte spätbyzantinischer Malerei so schlechtweg verurtheilt werden dürfen.

Indem ich mit dem Folgenden zur Lichtung dieses Sachverhaltes beizutragen suche, muß ich zum Theil bereits Aufgeklärtes in Erinnrung bringen.

Ich habe der Kürze halber das landläufige Schlagwort „Byzantinismus" gebraucht. Mit Unrecht, denn alt-

christlich italienische und byzantinische Kunst sind ja wohl auseinanderzuhalten; mit Recht, denn beide haben viel Gemeinsames und verweben sich allmälich zu einem ziemlich einheitlichen Ganzen.

Die Mutter im Westen und ihre halb asiatisch erzogne Tochter im Osten bleiben sich bis in's 6. Jahrhundert ziemlich gleich und bekommen dann theils auf gesonderten Wegen, theils in gemeinsamer Wirthschaft Falten und Schrullen des Alters, worin man das Ähnliche und das Verschiedne nicht leicht auseinanderhalten kann. Dieses Verhältniß mit umfassenden Einzelstudien zu durchforschen und durch eine möglichst vollständige Sammlung von genauen Reproduktionen aufzuklären, ist eine wichtige Aufgabe unsrer Wissenschaft, welche ohne Feststellung der historischen Grundlagen auch in der exakten Demonstration des Aufbau's und seines organischen Zusammenhanges, zumal der ikonographischen Entwicklung unsicher bleiben muß. Einen Beitrag hiefür zu leisten, bin ich leider nicht in der Lage; die folgenden Betrachtungen handeln vielmehr nur von gewissen Kunstqualitäten, welche, durchgehends wahrnehmbar, in den ersten Zeiten keimartig vorhanden sind und dann zwischen dem 9. und 14. Jahrhundert ihre bestimmte Formulirung finden. Die Summe von Werken, welche leichter zugänglich und anderseits von solchen, welche durch Publikationen bekannt gemacht sind, scheint mir, so gering sie auch ist, prinzipielle Erörterungen zu gestatten und zu fordern; im Einzelnen mögen solche Versuche durch fernere Arbeiten Zurechtstellungen und nähere Bestimmungen erfahren, aber das Wesentliche der Wirkung, womit sie sich beschäftigen, bleibt ja bestehen,

und die Werke, welche ihren Gegenstand bilden, werden durch neue Entdeckungen nicht annullirt.

Also Bausteine zur Wissenschaft von der thatsächlichen Geschichte des Byzantinismus will ich hier nicht liefern, auch eine vollständige Darlegung ihrer Heerwege ist hier nicht meine Absicht. — Zum Beweis, daß der zusammenfassende Ausdruck „Byzantinismus" in diesem Zusammenhang relativ gerechtfertigt ist, möge nur noch daran erinnert sein, wie die byzantinische Kunst nach Italien dringt. Ravenna ist es, wo ihr Einfluß im 6. Jahrhundert zuerst Fuß gefaßt zu haben scheint. Wie man da Kunstwerke aus dem Osten bezog, so berief man wohl auch Maler, Mosaizisten von dorther. Daß dann seit dem Bilderstreit im 8. Jahrhundert eine starke Einwanderung von oströmischen Bildkünstlern in Italien und auch in Rom stattfand, wo der Geschmack wohl schon vorher via Ravenna hierauf vorbereitet war, dieß ist mehr als wahrscheinlich. In spätere Zeit, in's 11. und 12. Jahrhundert fällt dann die Blüthe der byzantinischen Musivikerschulen in Venedig, Unteritalien und in Sizilien. Merkwürdig ist nun hiebei eine seltsame Umdrehung des Verhältnisses, welches der nach Italien verpflanzte Byzantinismus zu dem daheim gebliebenen einnimmt. Zwischen dem 6. und 10. Jahrhundert scheint er auf der fremden Erde — wenigstens stellenweise — in rascherem Tempo seltsam einseitig zu werden als zu Hause, auch die technische Güte des musivum opus bälder zu verlieren, wiewohl er sich hierin immer noch der römischen, italienischen Kunst zumeist überlegen zeigt. Aber in der folgenden Zeit kommt es ihm in Italien offenbar zu statten,

daß er von den üblen Konsequenzen einheimischer Kultur verschont bleibt und so erfährt er, während dort ein Gefrierungsprozeß eintritt, hier eine gewisse Erwärmung, womit er die neue Belebung national-italienischer Kunst des 13. Jahrhunderts vorbereitet. Dieß gilt von Leistungen sikulo-byzantinischer Kunst in den Domen zu Palermo, Cefalu, Monreale, eindrucksvollen Werken mit liebenswürdigen Anzeichen eines Aufkeimens persönlicheren Geistes. Doch sind dieselben durchaus nicht in dem Grade neugeartet, daß sie aus unsrem Zusammenhang heraustreten. Eher gewisse Arbeiten, besonders Miniaturen, welche ältere, frühchristliche oder antike Vorlagen, also episodische Anwandlungen klassizistischer Art vermuthen lassen, ferner roh barbarische Versuche direkter Naturerfassung, wie sie in Italien und namentlich im Norden vorkommen. Davon abstrahire ich hier, denn der Endzweck meiner Untersuchung ist, den „Byzantinismus" im gebräuchlichen stylkritischen Sinne des Wortes, ich würde besser sagen: den extremen Schematismus, welcher so breite Strecken des mittelalterlichen Kunstgebietes beherrscht, zu erklären; überhaupt jene formelhafte Darstellungsweise, welche vom landläufigen Urtheil „starr, senil, kunstlos" genannt wird und in unsren Handbüchern, welche die Geschichte der Malerei schildern, nicht hinreichend analysirt ist. [1]

* * *

[1] Wiewohl G. Semper in seinem „Stil" hierüber geistvoll erklärende Worte gesprochen hat (vgl. 2. Aufl. II., 496—500). — Auch die Geschichte der Malerei von A. Woltmann (1879) ist hierin wenig befriedigend.

Wenn wir den Stoffkreis der christlichen Kunst im Großen überblicken, so empfiehlt es sich, zwei Hauptgruppen zu unterscheiden: die repräsentativen Andachtsbilder (wie z. B. Orpheus, den guten Hirten, Maria orans) und die erzählenden Darstellungen. Gegenüber der altchristlichen Kunst versagt jedoch diese Distinktion, denn ihre Szenen-Bilder haben vermöge des Vorwaltens ihrer symbolischen und lehrhaften Bedeutsamkeit und in Folge der Vernachlässigung ihres realen Gepräges nicht eigentlich historische Haltung, sondern mehr den Charakter des „Heiligen", des Andachtsbildes an sich; eine gewisse Einfalt und stete Feierlichkeit, wobei in den Bewegungen der Zweck eines klaren Darthuns für den Betrachter hervortritt. Erst vom 5. Jahrhundert an gewinnt die historische Auffassung allmälich mehr Boden, während zugleich die symbolische einigermaßen zurückweicht. Die Persönlichkeit der heiligen Gestalten und das Faktische ihrer Schicksale, kurz das Konkrete in den Szenen der Glaubensgeschichte erhält nun einige Bestimmtheit, freilich für unser Auge nur in sehr geringem Grade, denn zum erklärten Individualismus und Realismus kann ja das Mittelalter seinem ganzen Wesen und dem Horizont seiner Kunst nach nicht gelangen. Aber bei aller symbolischen Aufhebung des unmittelbaren Formwerthes und bei aller Handwerklichkeit und Befangenheit hat die altchristliche Kunst in Rom, Ravenna, Byzanz, Salonichi, Montecassino, Palermo, Monreale, Venedig u. a. O. doch das Verdienst, die christlichen Typen wenigstens im Keime geschaffen, die Motive der Gestaltenbildung und Gruppirung, welche in den vorbildlichen Szenen des alten Bundes, in der Ge-

schichte Jesu und seiner Jünger liegen, verständig und kraftvoll verwerthet zu haben, Rohskizzen der nothwendigen Kompositionsnormen für diese einzelnen Begebnisse entworfen zu haben. Wenn einmal das ganze Gebiet dieser alten Kunstsphäre gründlich durchforscht ist, dann wird in erstaunlichem Umfang zu Tage treten, mit welcher Sicherheit des Instinktes von damaligen Künstlern die fundamentalen Thesen aufgestellt wurden, woraus dann im ferneren Verlauf die reichsten Folgerungen gezogen werden konnten. Sehr zu Statten kam ihnen natürlich die ununterbrochne Tradition der Antike, ihre haushälterische Zucht und lakonische Kürze, ihr klarer Sinn für die Hauptsache, ihr Talent für bündigsten Ausdruck.

Die antike Kunst ist die Voraussetzung und Grundlage der christlichen. Auf den Charakter dieser übernommenen Erbschaft sind jedoch auch gewisse Schwächen altchristlicher Kunst zurückzuführen. Die römische Kunst begann, wie bekannt ist, schon im Zeitalter der Antonine einen starren, formlosen Charakter anzunehmen. Schnaase hat dargethan, wie dieß mit der Zersetzung des religiösen Bewußtseins zusammenhängt: Bei der trocknen Unterscheidung zwischen Mythengestalt und Begriff derselben wird das Bildliche in der Kunst zum bloßen Mittel der Belehrung, des Gedächtnisses, der Ermahnung herabgesetzt. Der Formsinn, das Gefühl für Natürlichkeit und Ebenmaß des menschlichen Körpers nimmt mit auffallender Raschheit ab, die Proportionen werden falsch, ungleich und die Gestalten mit ihrer Unwichtigkeit gegenüber dem Zweck, welchem sie dienen, verschwommen, häßlich, plump, zwerghaft. Mit diesem ihrem

alternden Vorbild sinkt nun auch die jungchristliche Kunst, welche doch einem neuen, steigenden Geiste Ausdruck geben soll. — Indessen wird sich zeigen, wie doch verhältnißmäßig früh Wege und Pfade betreten wurden, welche zu neuen Entfaltungen führten. Wir dürfen neben dem rückweisenden antikisirenden Zuge nicht den vorweisenden übersehen, nicht den Bestand der frischen Keime. Und diese Bedeutung liegt nicht nur in der ersten, vorläufigen Feststellung der wichtigsten Typen und Szenen, sondern auch in gewissen neuen Eigenschaften des Ausdruckes, der Stimmung, welche auch mit technischen Gebräuchen zusammenhängen und mit gewissen Bedingungen, welche im Charakter der gleichzeitigen Architektur und Ornamentik zu suchen sind.

Die Abstumpfung des künstlerischen Sinnes für den selbständigen Werth der organischen Gestalt bekundet sich am Meisten in der altchristlichen Skulptur. Wohl gibt es einige Freistatuen, worin noch gut antike Qualitäten enthalten sind, (Hippolyt, S. Peter, Statuen des guten Hirten im Lateran). Aber die Sarkophagskulpturen und die Reliefs auf Diptychen sind meist noch schlechter als ihre schlechten römischen Muster. Bemerkenswerth sind hieran wohl die ersten Anfänge streng symmetrischer Kompositionsmethode, welche damit zusammenhängt, daß man die Vorderansicht der Profilansicht vorzieht; aber die plastische Durchbildung ist gering. Man erkennt, daß eine abbrevirende, bloß andeutende, gleichsam stenographische Darstellung dem gläubigen Bedürfniß genügte, das wesentlich symbolistischer Natur und auf die dogmatische Idee des Geschilderten gerichtet war. Man kann aber auch annehmen, daß die handwerkliche

Rohheit und konventionelle Leblosigkeit nicht so hochgradig wäre, wenn die römische Kunst nicht überhaupt schon damals, d. h. im 4. Jahrhundert, der Blüthezeit altchristlicher Sarkophagskulptur, auf der Bahn krasser Verschlechterung sich befunden hätte.

Günstiger für die neuen Kunstversuche erscheint das Gebiet der Malerei. Die hellen, freundlichen Wandbilder in den Katakomben sind formal und technisch mit den antiken durchaus konform, wenigstens die früheren. Das Material besteht aus Wasserfarben, welche auf den trocknen Bewurf gesetzt wurden (al secco). Die lichten Fleischtheile der Gestalten sind mit warmem Gelbroth untermalt, die Schatten mit satteren Farben in breiten Massen aufgetragen. Schwarze Konturen umrahmen die Formen. Die ganze Behandlung ist flüchtig, dekorativ, nur auf die allgemeine Wirkung berechnet, doch weit nicht so banausisch und geistlos wie in Skulpturen. Die Gestalten erscheinen meist wohlgebaut und schwungvoll, ihre Gewänder von edlem Fluß. Die Schilderungsweise ist ihrem Umfange nach noch knapper als auf Sarkophagen; die Einfügung der Gruppen in die verschiednen Wandfelder, ihr Verhältniß im Raum vorzüglich harmonisch. Auch auf diesem Gebiete sehen wir also die ersten Ansätze, die elementaren Grundlagen jener malerischen Architektonik hervortreten, welche dann in fernerer Folge, in der italienischen Kunst des 16. Jahrhunderts zu klassischer, freilebendiger Entfaltung gelangt. Wir werden hierauf noch einmal zurückkommen.

Doch das eigenste und interessanteste Gebiet der altchristlichen Bildkunst ist die Mosaiktechnik. Als seit

Konstantins Anerkennung des Christenthums für den hiemit freigegebenen Kultus desselben Basiliken und Rundbauten erstanden und der darstellenden Hand ihre freien, hellen Räume darboten, bediente man sich dieser teppichartigen Dekoration als der angemessensten Form, die Flächen der neuen, karg durchgebildeten, rationell konstruktiven Baucharaktere, besonders der hausartigen Basiliken zu beleben. Schon von den antiken Römern war diese Technik aus dem Orient, ihrer Heimat, übernommen und nicht nur zur Dekoration von Fußböden, sondern auch von Wänden aufgeboten worden. Es sind uns antike Mosaikbilder von vorzüglicher Güte erhalten, ausgezeichnet durch eine frei malerische Verwerthung dieser punktirenden Technik, durch treffliche Formenrundung der Glieder. Wir werden sehen, wie ganz anders die musivischen Gemälde des über die ersten Anfänge hinausgelangten Christenthums beschaffen sind.

In den Basiliken wurde von den Mosaizisten folgendes System beobachtet. Die Fußböden und die Untertheile der Wände wurden rein ornamental mit großbehandelten Marmormustern verziert, die Obertheile der Wände mit Gemälden versehen, welche aus feineren Stiften von farbigem Glasfluß und allerlei Gestein zusammengesetzt waren. Von dem Gesichtspunkt, ein bestimmteres Gefühl der menschlichen Gestalt und ihrer Rundungen zu erwecken, abstrahirt ziemlich bald die in ihrer Sinnlichkeit unterbundne Phantasie, welche in der leiblichen Erscheinung nur ein Accidens, ein Gestell für den Geist zu erblicken scheint. Ich kenne nur ein Beispiel, von welchem man unbedingt sagen darf, daß es nach antiker Art und zwar mit höchster Kunst die Er-

scheinung als solche vor Augen führt: Das Bildniß des Flavius Julius Julianus in der bibliotheca Chigi zu Rom (4. Jahrh.). Die Mosaikpartikel sind hierin mit feinster Berechnung kombinirt, um einen vollen Eindruck des Körperlichen und seines malerischen Scheines zu erzielen, der selbst einem Giorgione und einem Rembrandt nicht mißfallen könnte. Doch dieß sind Ausnahmen aus der ersten Zeit, vereinzelte Nachklänge der Antike. Schon im zunächst Folgenden muß ein aufmerksamer Blick eine ziemliche Abschwächung leibhafter Illusion erblicken und ganz anders ist der musivische Stylcharakter, der dann im großen Strome altchristlicher Kunst zur Ausbildung und zur Herrschaft gelangt. Hiebei sind mit den psychologischen Ursachen technische und räumliche Anlässe in Erwägung zu bringen. Die Schwierigkeit, mit Steinchen und Glasstiften fließende Übergänge herzustellen und zugleich die weite Entfernung zwischen den angewiesnen Wandtheilen (Obermauern des Mittelschiffes, Nischenkopf der Apsis, Feld darüber wie über dem Triumphbogen) und dem Betrachter, dieser wie jener Umstand führte zu einem starken und bewußten Hervorheben der Haupttheile und Grundlinien, schloß aber gleichwohl eine eigne Farbenwirkung dekorativ-mystischer Art nicht aus. Vielfache Anwendung von übergoldeten Stiften, anderseits die riesenhafte Größe der Gestalten, ihre ernste Haltung, ihr mächtiger, großer Blick und die gediegne Verwachsenheit des Ganzen mit der Wandmasse, dieß Alles bringt eine unvergleichlich monumentale Wirkung hervor. Die Herwendung der Figuren zur Vorderansicht bekommt nun in Verbindung mit so strenger Feierlichkeit und so statuarischer

Gemessenheit eine ganz wesentliche, eine neue Bedeutung. Das Haupt Christi, inmitten der ihn umgebenden heiligen Garde, blickt uns mit einer ruhigen, unerschütterlichen Macht entgegen, mit einer übermenschlichen Hohheit, wie sie zuvor in dieser Weise nicht zur Erscheinung gekommen war und in späteren Epochen nicht mehr erreicht wurde. Denn das Göttliche erscheint hier in subjektive, mahnende Beziehung zu den Herzen der Emporblickenden gebracht und doch ist die Würde seiner hohen, unerfaßlichen Majestät gewahrt. Ein gutes Gorgeion. Aug in Auge sieht es Jeder, wie aus langem Schlaf erweckt von seiner strahlenden Offenbarung, doch zugleich wie gebannt. Eine Schranke steht zwischen Altar und Gemeinde, ein magisches Hemmniß, das nur dem Tode weicht, scheidet das gegenwärtige Erdendasein vom himmlischen Jenseits. — Der Charakter feierlicher Objektivität dieser so subjektiv uns zugewendeten Gestalten wird noch verstärkt durch das unpersönliche Gepräge der künstlerischen Genesis, d. h. durch die Sonderung des Geschäftes der Ausführung von dem Akt der Erfindung. Der künstlerische Urheber konnte sich nicht unmittelbar aussprechen, denn er fertigte nur den Originalkarton und nach diesem stellten dann Handwerker das entsprechende Mosaikbild her. Dem ästhetischen Ergebniß kam die Schwierigkeit und geduldspielartige Umständlichkeit der musivischen Prozedur insofern zu statten, als dieselbe von vorneherein jede Flüchtigkeit und Willkür ausschloß. Was aber mit dieser Kunstübung verloren ging, war die malerische Natürlichkeit und Unmittelbarkeit. Wie der Künstler sein Gefühl nicht mehr direkt und in freiem Zuge strömen und klingen lassen

konnte, so kam auch aus technologischen Gründen über das Bild und seine Gestalten etwas Unnahbares, Allgemeines, Abstraktes. Sie erscheinen raumlos im Leeren und unbewegt vom Wechsel der Zeit, ohne Wandel der Seele. Jedoch indem wir uns diesen Mangel vorhalten, haben wir auch einen relativen Vorzug erkannt. In und mit dieser Schranke besteht jene unvergleichbare Großartigkeit, welche altchristlichen Mosaikbildern eigen ist. Ein so bedingter Styl, in dessen Wesen es so tief begründet ist, eine streng symmetrische Ordnung und eine heilige, unerschütterte Ruhe zu bewahren, eignet sich besonders zu Darstellungen über dem Altar, an der Triumphbogenwand und in der Tribuna; denn die Gestalten an diesen Stellen, welchen die ganze Gemeinde zugewendet ist, sollen die Macht und Ewigkeit des Göttlichen darthun. Wo vertrauliche Annäherung so bestimmt ausgeschlossen ist, da erscheint auch das harte unflüssige Material der Technik im höchsten Grade adäquat und sinngerecht. Hotho sagt hierüber goldne Worte, welche werth sind, in Erinnerung gebracht zu werden: „Kein Mosaik — je umfangreicher von Handarbeitern aus großen Stiften zusammengefügt, um so weniger — darf Anspruch auf Seelenschilderung machen. In der Steinmalerei versteinert der Ausdruck naturgemäß. Das aber gerade verlangt der Zeitsinn. Gestalten und Mienen, Geberde und Blick, die von Herz zu Herzen, Person zu Person eindringlich reden, sind nicht sein Bedürfniß. Er will nur Gestalten vor sich haben, die Jedem und Allen durch gleichen Ausdruck dasselbe verkünden. Die innerliche Seelenbewegung, das gleichsam persönliche Christenthum liegt außerhalb

dieser Sphäre in Kreisen, welche die Kunst, und wäre sie die kirchlichste, eher verschmähen als suchen; im Einsiedlerleben, das schon S. Antonius und Paulus von Theben geführt; in der Weltentsagung, Gemüthsverzückung und Klosterstille.

So fällt selbst die Schranke, die dieß Material dem Ausdruck entgegenstellt, so nah mit dem Ausdruck zusammen, der jetzt den Künstlern als Hauptpunkt obliegt, daß man fast zweifeln möchte, ob mehr die vorgefundne Steinmalerei diese Auffassungsweise herbeigeführt, oder ein richtiger Kunstblick und Sinn auf die günstige Wahl des gemäßen Mittels hingelenkt habe. So viel scheint sicher, daß erst die christliche Malerei dieß Material in solchem Umfang für höchste Kunstzwecke angewandt habe. Wie dem auch sei, der Nachtheil wird hier zur Förderung.

Hoch von Wänden herab, von Wölbungen nieder bedürfen die überlebensgroßen Gestalten weder der feiner beseelten Form noch des leicht beweglichen Farbenspiels. Die Einzelfiguren können und sollen Statuen ähnlich neben und beieinander stehen; jede für sich und auf sich beruhend. Die feste Regel hält sie zusammen. Täuschendes Vor und Zurück, reichhaltiger Fleischton sind nicht gefordert. Lichte Gewänder sondern und scheiden zu nöthiger Klarheit, wenige, wenn auch härtere Schatten genügen zur Rundung, und im Verein mit der Anordnung wahren beim Halblicht der Kuppeln das Blau oder Gold als milde leuchtender Hintergrund eine Ruhe, die an Unvergängliches mahnen darf, weil sie an Zeitliches nicht mehr erinnert." [1]

---

[1] Geschichte der christlichen Malerei, 1867, S. 48, 49. — Ähnliches bemerkt dieser tief blickende Meister der Charakterisirung in

Diese Darlegung Hotho's ist gewiß vorzüglich, doch nicht vollkommen erschöpfend, zumal die Stylisirung des Einzelnen ist in ihrer Eigenthümlichkeit nicht hinreichend erkannt. Auch Schnaase, dem wir sonst die reichlichste Klärung verdanken, läßt uns in dieser Hinsicht unbefriedigt. Crowe und Cavalcaselle machen im Einzelnen gute Bemerkungen, z. B. indem sie darauf hinweisen, wie sich im 8. Jahrhundert „der bildnerische Sinn aus den Hauptpartien in die Nebendinge, in das Ornament und seine Einzelheiten zurückzieht"; jedoch man sucht vergebens nach einer ernstlichen Folgerung. [1]

Zweck dieser Zeilen ist, zur Lösung dieser Aufgabe beizutragen und hier wären wir bei dem Punkt angelangt, um dieses Geschäft zu beginnen, doch müssen wir uns vorderhand so kurz als möglich fassen und auf die bloße Thesis beschränken; denn die nähere Betrachtung wird sich naturgemäßer im später Folgenden, mit unsrer Ankunft in Byzanz ergeben.

Um nun das Seltsame bestimmter zu erkennen, was in der weströmischen Kunst des 5. und 6. Jahrhunderts anfangs leise und dann stärker zu wirken anhebt, ist es vielleicht gut, zunächst nach dem Ende zu blicken, den Samen aus den Früchten zu beurtheilen. [2] Die äußersten Stadien

---

seinem Buch über die Malerschule Huberts van Eyck, 1855, S. 24 und 25.

[1] Gesch. d. i. Mal., I., 44; vgl. auch Schnaase, Gesch. d. b. K. 2. Aufl., III., 247.

[2] Was Woltmann im Abschnitt über „Das hohe Mittelalter" S. 294 („Teppichstyl") bemerkt, wäre schon im ersten Abschnitt über „Das frühe Mittelalter" vorzubringen gewesen und bedarf der Entwicklung und Ergänzung. Vgl. S. 258 und 308.

machen erst deutlich offenbar, was in den ersten noch keimartig, halbwüchsig und bedingt enthalten war. Wenn wir zu diesem Zweck Umschau unter den altchristlichen Gemälden halten, welche in Rom seit dem 7. Jahrhundert entstanden sind, so leuchtet uns ungleich heller ein als gegenüber Arbeiten aus der früheren Zeit, wie dieser Styl eigentlich aufzufassen ist. Er besteht in einem dekorativen Veräußerlichen und Schematisiren der Gestalt, in einer Annäherung des Menschenbildes zum Charakter des Flachornamentes und hiemit zur architektonischen Gebundenheit. Das Mosaikwerk, d. h. also die gemauerte, aus einzelnen Würfeln mit Kitt zusammengefügte Darstellung von lebendigen Gestalten hat auch in ihrem Styl etwas Gemauertes, Wandartiges, etwas vom Charakter eines baulichen Flächenmusters. Dieß wirkt zusammen mit dem Eindruck der Komposition, welche so mathematisch regelhaft ist, daß die Gemälde wie heilige Gesetztafeln, Urformeln der Weltordnung gemahnen.

Der Formalismus in der Behandlung des Einzelnen vereinigt sich also folgerichtig mit dem Formalismus in der Anordnung des Ganzen. Den letzteren, dessen Konstitution in die ersten Anfänge altchristlicher Kunst zurückreicht, haben wir uns, ehe wir weiter gehen, in genauere Erinnrung zu rufen. — Wir verstehen unter „Architektonik" eines Bildes zweierlei: sowohl das homogene, entsprechende Verhältniß der Gestalten, Dinge, Gruppen zu einander, als die Übereinstimmung des Ganzen mit der baulichen Umgebung. — Wenn wir uns in dieser Hinsicht zunächst unter den ältesten Sarkophagen altchristlicher Kunst umsehen, so nehmen wir

zwei verschiedne Methoden wahr. Entweder werden die Sargflächen mit ununterbrochen fortlaufenden Relief-Darstellungen wie auf antiken Friesen oder Siegessäulen verziert oder mit Säulchen, welche durch Giebel verbunden sind, auch wohl mit Palmen in Felder getheilt, worin die einzelnen Reliefgruppen ihren gesonderten Raum finden. In der ersteren Gattung drängen sich die Gestalten; es zeigt sich aber bei näherer Betrachtung doch einige Scheidung der einzelnen Szenen theils durch nebensächliche Sperrfiguren, theils durch die klare Konzentration der Gestalten auf die Hauptfigur. Auf den Sarkophagen des 4. Jahrhunderts erhalten die einzelnen Gruppen meist die genannte architektonische Scheidung: In der Mitte pflegt das Monogramm Christi angebracht zu sein, oder er selbst als Lehrer, thronend oder auch stehend, emporragend über die Szenen links und rechts. Diese bestehen meist jede aus drei Figuren mit der Hauptgestalt in der Mitte: z. B. Petrus von zwei Knechten zum Kerker geführt, Daniel zwischen zwei Löwen, Abraham zwischen Isaak und dem Opferlamm, Gottvater zwischen Adam und Eva. Alle Gestalten präsentiren sich ganz oder fast ganz in der Vorderansicht. Zwar hatte dieses Ablassen von der Profilanordnung schon in der spätrömischen Antike begonnen, z. B. in Konsulardiptychen, aber radikal bricht erst die altchristliche Kunst mit derselben. Erst sie wirft sich mit vollem Nachdruck auf die symmetrische Komposition der Vorderansicht.[1] Dieses

---

[1] Vgl. hierüber Schnaase, l. c. III., 89 ff. und 102 ff.; sowie Woltmann, l. c. I., 155.

Anordnungsprinzip, welches in der einzelnen Gruppenbildung herrscht, erstreckt sich aber auch auf das Verhältniß der Gruppen zu einander. Wie in der aus drei Figuren gebildeten Einzelszene die linke der rechten entspricht, so pflegt die Szene links vom Mittelbilde der rechts von demselben konform zu antworten und wiederum die zweite links der zweiten rechts. Entweder besteht diese Responsion nur in einer allgemeineren Übereinstimmung des Figurenverbandes oder in einer näheren, indem die Figuren der symmetrisch aufeinander bezognen Gruppen in ihrem Aussehen und Gebahren sich gegenseitig ähneln. Der beliebte typologische Parallelismus, die symbolische Beziehung von Szenen aus dem neuen zu Szenen aus dem alten Bund gibt hier nicht den Ausschlag, sondern der optische Maßstab formeller Übereinstimmung.

Noch reiner und klarer sehen wir diese regelhafte Harmonie im Gebiete der Malerei durchgeführt. In den Wandbildern der Katakomben dienen schlichte Streifen, Astragalen, Blattgeflechte zur Gliederung. Die Gemälde der Arkosolien, der Nischen über den Sarkophagen von Bischöfen, sind streng symmetrisch gruppirt und schließen sich raumgerecht an ihr bauliches Substrat, an die Form des Bogens an. Die der Kapellen d e c k e n haben zentrale Anordnung: ein rundes oder eckig eingerahmtes Mittelbild, umgeben von 4 oder 8 Darstellungen kleineren Umfanges. In der Mitte meist der gute Hirte oder Orpheus. Die einzelnen Szenen der Peripherie stehen nun aber (wie auf Sarkophagen) in formeller Korrespondenz miteinander, d. h. je zwei im Verhältniß diagonaler Symmetrie. So sehen wir dem nackt

zwischen zwei Löwen stehenden Daniel gegenüber David mit der Schleuder in ähnlicher Stellung. Der Darstellung Christi, wie er Lazarus erweckt, entspricht diejenige von Moses, wie er Wasser aus dem Felsen lockt; beide sind ganz ähnlich in Stellung und Aktion, es ist jedesmal die Geste des Zauberns. Die Einschaltung der Gruppen in die Felder, ihre Spannung in der Fläche, ihr Verhältniß zum Raum erscheint immer wohl erwogen.

Die höchste Wirkung hiemit wird nun aber durch die musivische Kunst in Basiliken und Baptisterien erzielt, wo der Bildschmuck stets als strenge Folgerung aus dem architektonischen Gefüge und in sich selbst architekturähnlich erscheint vermöge der hoch einfachen und klaren Gesetzmäßigkeit symmetrischer Konstellation und einfachster Gliederung in parallel untereinander gereihte Serien. Und dieser Charakter findet nun also eine immer schärfer abstringirende Durchführung im Einzelnen mit jener ornamentiven Stylisirung der Gestalten, welche uns hier vorzüglich beschäftigt. Es bildet sich also eine äußerst konsequente, streng technologische, stoff- und baugerechte Methode der Mosaikmalerei heraus und dieselbe schafft Werke von hochkirchlichem Ernst, monumentalster Feierlichkeit. Wenn wir uns aber auf den malerischen Standpunkt stellen und solch ein Bild von ausgesprochen „byzantinischem" Charakter ernstlich als Bild, als Abbild des Lebens nehmen, so befinden wir uns vor einem fast platten, an künstlerischer Illusion bis zur Nullität armen Nebeneinander von Bestandtheilen: Nicht nur die ganze Szene macht diesen Eindruck, sondern auch die einzelne Gestalt in ihr; diese wie

jene erscheint als eine Juxtaposition von Tupfen, Linien, Farbengruppen, als eine Zusammenstücklung, an welcher objektive Anschauung des Lebens ungleich weniger Antheil hat als subjektive Neigung zum abstrakt Regelhaften, zu gewissen Kombinationen von Formen und Farben.

Daß in diese (der streng symmetrischen und raumlosen Komposition so vollkommen entsprechende) Formalisirung der Menschengestalt nach Analogie des Flachmusters zuerst die Musivtechnik hineingerieth, scheint mir unzweifelhaft. Doch sehen wir die eigentliche Malerei in Wandbildern und Miniaturen zur selben Zeit, schon im 7. Jahrhundert, demselben Geschmacke huldigen. Dieß ist kein Wunder, denn die Musivkunst spielte eine dominirende, maßgebende Rolle und die hiefür thätigen Meister, von welchen die Vorlagen komponirt wurden, traten gewiß auch als Wand- und Tafelmaler auf; Miniatoren und Emailtechniker mögen sich ihrer Muster bedient haben. Überdieß entsprach die bezeichnete Transformation einem ästhetischen Zuge der Zeit überhaupt, woran der in Italien schon seit Anfang des Christenthums und mit diesem eingepflanzte Orientalismus einen beträchtlichen Antheil hat.

Noch ziemlich nahe der antiken Behandlungsweise steht in S. Pudenziana zu Rom das prachtvolle Mosaikbild Christi, wie er inmitten von Heiligen den Segen ertheilt (4. Jahrh.). Einen leichten Ansatz zur Schematisirung erkennen wir in den Mosaiken von S. S. Cosma e Damiano ebendort (6. Jahrh., Christus zwischen Heiligen auf Wolken). Ihre Wirkung ist jedoch gleichwohl eine enorme und unvergeßliche, denn hier verbindet sich altrömische gravitas mit

der Feierlichkeit des neuen Glaubens in einer Weise, daß eine Alles bezwingende Macht, ein ungeheurer Druck von diesen geheimnißvollen Riesen ausgeht, welche mit weitgeöffneten, fast drohenden Augen unsre Seele durchbohren und, unbewegt, näher und näher auf sie hereinrücken. Wir fühlen das schwere Gewicht ihrer heiligen Satzungen, ihre unbeirrbare Gewissenshut. Doch es ist kaum zu deuten, was uns in dieser kleinen Kirche so seltsam betrifft und bedrängt. Die Majestät ihres Tribunaschmuckes bleibt ein fragwürdiges Räthsel. — Den Übertritt zur dekorativen Stylisirung besagter Art sehen wir dann in Gemälden der Katakombe zu S. Ponziano bei Rom (7. Jahrh.), in der Cäcilienkapelle der Katakombe von S. Calisto (8. Jahrh.) und ebendort in den Mosaiken von S.S. Nereo ed Achilleo (c. 800), S. Prassede (9. Jahrh.), S. Cecilia, S. Maria in Trastevere, S. Clemente (12. Jahrh.) u. a. vollzogen.

Auch in Ravenna, wo diese Kunstübung von geschickteren Händen betrieben wurde, sind die späteren Arbeiten und die früheren, der Antike noch nicht so ferne stehenden, wohl zu unterscheiden.

Von den letzteren ist vor Allem der klassische Mosaikschmuck im Baptisterium S. Giovanni in Fonte zu erwähnen (1. Hälfte des 5. Jahrh.). In der Mitte der Kuppel ist hier die Taufe Christi dargestellt, im Umkreis sehen wir die zwölf Apostel, jeden, eine Krone in der Hand, mit hergewendetem Antlitz vorbeischreiten. Neben den Fenstern Propheten in weißen Gewändern, theils in stiller Majestät, theils im Gespräche mitsammen. Die Köpfe sind wohl etwas klein, aber die Wirkung ist dennoch eine außer-

ordentliche. Mit vollem Rechte sagen Crowe und Cavalcaselle: „Diese Prophetengestalten sind die schönsten, welche die Kunst der ersten Jahrhunderte hervorgebracht hat“ und ein ander Mal: „so absolute, zeitlose Erscheinungen, wie sie uns zuerst in den Aposteln und Propheten des Baptisteriums zu Ravenna begegnen und dann bei Giotto auftreten, hat nur Masaccio und nach ihm Raphael gemalt. Wenn auch Erhabenheit und Schönheit je nach der Meisterschaft verschieden waren, im Wesen sind sie geistesverwandt und gleichartig“.

Von den Mosaiken in S. Nazaro e Celso, der Grabkapelle der Regentin Galla Placidia († 450), läßt die edel bewegte Figur des guten Hirten (Christus) noch einen vollen Nachklang antiker Empfindung vernehmen, während die heftig auf den Rost zuschreitende Gestalt des Laurentius (?) in dem scharfen Gefälte schon eine leichte Inklination zum ornamentalen Abflachen zeigt.

Wie ein vorgehaltner Schild ewiger Wahrheit wirkt dann bereits in S. Apollinare nuovo Christus zwischen Engeln, vier hoch aufgerichteten, mahnenden Gestalten von wahrhaft magischer Stärke des Blicks (1. Hälfte des 6. Jahrhunderts).

Ungleich deutlicher tritt dann die Neigung zum Schematischen, Steten und Steifen in Mosaiken von S. Vitale und S. Apollinare in Classe zu Tage. Dieß hängt mit byzantinischem Einfluß zusammen, denn seit 539 stand ja Ravenna unter dem Regiment der Exarchen. Besonders der Kirchgang Justinians und Theodoras in S. Vitale (um 547 ausgeführt) gemahnt byzantinisch; der unisone

Charakter, die höfische und hieratische Gebundenheit berechtigen dazu, dieses Werk der byzantinischen Kunst beizusprechen.

Eine gewisse Erstarrung und zierhafte Umhegung, vorhangartige Verdeckung der Gestalt war schon mit der byzantinischen Tracht nahegelegt und diese läßt sich gleichfalls an den einschlägigen Mosaiken von S. Apollinare in Classe und S. Vitale, so besonders auch in der genannten Darstellung Justinians und Theodoras nachweisen. Die byzantinische Tracht war halb orientalisch. Die uralte aus Asien eingeführte Weberei warf sich vornehmlich auf die Bekleidung und verzierte die Gewänder mit Ornamenten, Blumen, Thiergestalten, figürlichen Darstellungen, biblischen Szenen. Zugleich ward die Seidenweberei hierher verpflanzt, es kamen reiche, mit Gold und Silber, Edelsteinen, Perlen durchwirkte Seidenstoffe auf. Dieß konnte nicht ohne Folgen bleiben für das Formenverständniß überhaupt und speziell für die Kunst. Während sich die Wollstoffe, wie sie von Griechen und Römern getragen wurden, dem Körper weich anschmiegen und somit seine Plastik erkennen lassen, ist die Seide mehr verdeckend, wie ihr Gewebe so auch ihre Faltung spröder. Hiemit und mit dem Glanz und Flimmer ihrer Farbe gewinnt sie für das Auge mehr selbständige Bedeutung als das wollene Gewand, welches vornehmlich durch die vom latenten Menschenleib bedingte Form und Faltung, also mehr um des Trägers willen Gefallen erweckt. — Durch die Stickereien wurden die Gewänder schwer und senkrecht in steifen, parallelen Falten absinkend. Statt des freien antiken Überwurfs wurde ein langer rechtwinklich

herabfallender Mantel Mode, hiezu kamen lange bis zu den Füßen reichende Schärpen und Binden mit bunten Mustern. [1]

* * *

Die beträchtliche Übereinstimmung der byzantinischen Malerei älterer Zeit mit der römisch-altchristlichen des 4., 5. und 6. Jahrhunderts, z. B. der Mosaiken in S. Georg zu Salonichi (vermutlich 4. Jahrh.) und in der Sophienkirche zu Konstantinopel (z. Thl. 6. Jahrh.?) mit dem Styl des Christusbildes in S. Pudenziana zu Rom und mit Arbeiten vorbyzantinischer Zeit in Ravenna ist offenbar daraus zu erklären, daß man sich dort antik griechische Bildwerke zum Muster nahm. Und die byzantinische Musivtechnik verdankt den hohen Grad technischer Vollendung allem Anscheine nach dem Vorbilde der asiatischen Webtechnik; aber dieser wichtige Zusammenhang brachte es in fernerer Folge mit sich, daß sie hier mehr als in Italien darauf hingelenkt wurde, in der technischen Spezialität ihrer Darstellungsform einen eignen Reiz zu finden und denselben mit einer entsprechenden Stylistik zu betonen. Die spätbyzantinische Malerei überhaupt ist deshalb in dem Zeitraum zwischen dem 9. und 14. Jahrhundert im äußersten Maße unter die Herrschaft der Flächendekoration gerathen und dem Wesen derselben konform geworden. Die Meisterschaft im technischen Traktament schützt sie nicht hievor. Eine feinere Technik wird allerdings diesen Crystalisirungsprozeß feiner vollziehen als eine gröbere; der festzuhaltende

---

[1] Vgl. Schnaase, l. c. III., 114—116. G. Semper, der Stil, S. 496.

Grundstock lebensgemäßer Züge wird kraft der überlegnen Feinheit naturartiger gemahnen als im Werke einer rohen Hand, jedoch wird hiebei anderseits das dekorative Moment, für sich betrachtet, reineren Charakter und größere Wirkung haben, obgleich und weil es nicht so schwerfäustig betont ist. Dieses schon prinzipiell einleuchtende Verhältniß erweist sich z. B. an den portativen Wachsmosaikbildern in der Opera des Florentiner Domes. Die oströmischen Virtuosen dieser Technik wurden schließlich eben durch ihre Virtuosität in einen künstlichen Formalismus hineingetrieben und sie wirkten hiemit in hohem Grade auf die roheren Italiener (auch auf die urwüchsigen Nordländer) ein, welche ihrerseits kraft der mit dieser Technik gegebnen Anregung zum Gleichen neigten und nur breiter und rücksichtsloser dreingingen.

Wir haben nun diese Stylistik mit Rücksicht auf ihre Ausbildung durch die spätbyzantinische Kunst des Genaueren zu untersuchen.

Die dortigen Mosaikdekoratoren hatten sich im Gebiete des rein formalen, bildlosen Schmucks nach Maßgabe der Teppichweberei an eine vorwiegend geometrische, planimetrische Ornamentik gewöhnt, welche lediglich eine flächenhafte Projektion ausdrücken und ihre Zusammensetzung aus eckigen, bunten Partikeln keineswegs verläugnen soll, sondern den kupirten, brockenhaften, mürben und doch dicht gedrängten, fest gemauerten Formenschein als einen eignen Reiz entwickelt; das heißt, sie hatten sich an eine Ornamentik gewöhnt, welche sowohl dem Darstellungsmaterial und der hiemit zusammenhängenden Prozedur als dem angewiesnen

Bausubstrat und der vorgeschriebenen Raumbedingung adäquat ist. So geriethen sie also, wie ich es ansehe, nach und nach ganz unbefangen dahin, die lebendige Gestalt diesem Charakter des Flächenornamentes zu unterwerfen. An die Stelle ihres totalen Scheines, worin ihr selbständiges, geschloßnes, organisches Leben zum Ausdruck käme, tritt nun ein harmonisches Konglomerat von Theilchen, worin der Zweck der Lebensillusion hinter den Zweck einer selbständig dekorativen Wirkung zurücktritt.[1] An die Stelle der natürlichen Übergänge, der flüssigen Formengränzen, der runden, gelinden Erhöhungen und Vertiefungen des Organischen tritt der scharfe, abstrakte Kontur. Von den Gesetzen der Tiefenprojektion ist ein solcher Standpunkt folgerichtig abgewendet; nur nebenher und in höchst beschränktem Maße ist einer dunklen, ungewissen Rücksicht hierauf Raum gegeben. Diese Abstraktion konnte sich um so leichter vollziehen, als eine wissenschaftliche Kenntniß der Perspektive auch in der antiken Malerei nicht enthalten war, wiewohl dieselbe mit gesundem Instinkt ein ziemlich zutreffendes Bild von plastischer Rundung und Einsenkung, auch in Mosaiken, zu geben wußte.

Man verzichtet also schließlich fast ganz auf den Schein natürlicher Vertiefung. Die landschaftliche oder architektonische Lokalität einer Szene wird nur durch dürftige Beigaben, Abbreviaturen angedeutet. Nach jenen Durchblicken in zierliche Phantasieräume oder ideale Gegenden, womit pompejanische Wände geschmückt sind, trug die byzantinische

[1] Vgl. Sempers Stil, II. 499.

Kirchenmalerei, zumal die spätbyzantinische, offenbar so wenig Verlangen wie die lateinische. Ihre Gestalten heben sich meist von unwirklichem Goldgrunde ab, selten von der Stirnseite eines Prachtbaues, und sie sind wie in italienischen Werken symmetrisch nebeneinander gereiht. Nur Vordergrund, kein Zurücktreten in die Tiefe des Raums; keine oder möglichst ungeschickte Versuche, die Komposition durch perspektivischen Wechsel der Gruppirung zu beleben und kaum mehr eine Idee von plastischem Modelliren.

Daß nun endlich auch die einzelne Gestalt und ihre Formenwelt solcher Abstraktion unterworfen wurde, dieß ist gewiß höchst seltsam, doch nicht wahnwitzig. Denn die Entorganisation des Organischen setzt sich ja doch in's Werk zu Gunsten einer Stylistik, welche wesentlich dekorativer Natur, sie hat also ihren Sinn und in diesem Sinn auch ästhetische Wirkung. Alle Bildkunst hat einen subjektivistischen, dem gegebnen Naturvorbild gegenüber relativ unabhängigen Hang, der sich rein formal, in Formen überhaupt aussprechen will; steht somit in einem tiefen Bezug zum Zierwesen und neigt immer mehr oder weniger zu einer spielenden Umformung natürlicher Gebilde, gleichsam zu einer Übertäubung des Gesangs durch die Orchestermusik. Wo sie aber noch auf der Stufe elementarer Anfänge steht oder auf diese zurückgeht, da wird aus der Noth eine Tugend gemacht; man wirft sich der Konsequenz in die Arme. So scheut es auch die spätbyzantinische Kunst nicht, die äußersten Grenzen zu beschreiten; sie vollzieht noch viel entschiedner und raffinirter als ihre verwandte Genossin in Italien die

planimetrische Ornamentalisirung lebendiger Gestalt. Im Allgemeinen haben wir bereits erkannt, daß der Sinn dieser Methode zunächst im Wesen des Flächenschmuckes, sodann im Verhältniß zur Architektur[1] zu suchen ist. Der Charakter des Planimetrischen liegt natürlich vor Allem selbständigen Werken zu Grunde, welche nicht die (volle) Geltung integrirender Bestandtheile der Architektur haben, portativen Mosaikbildern, Altartafeln, Schmelzmalereien, Niellodarstellungen. Das gewöhnliche Mosaikbild steht jedoch in dichtestem Zusammenhang mit der Architektur und wird hievon formell mit bestimmt. Den striktesten Ausdruck gibt nun dieser Beziehung ohne Frage die spätbyzantinische Kunst. Das Wandgefühl scheint hier auf den Bildstyl der musivischen Tapezirung eine möglichst nivellirende und schematisirende Attraktion auszuüben. Die reine, klare Fläche des baulichen Körpers fand offenbar als solche Gefallen, so daß auch eine illusionäre Alteration und Zerklüftung derselben geflissentlich vermieden wurde, indem man die Gestalten in der musivischen Überkleidung stylistisch abflachte, überbügelte, glattfalzte. „Die bösen Buben von Korinth sind plattgewalzt, wie Kuchen sind.“ —

Wenn wir nun zurückblickend uns fragen, nach welchen Grundbegriffen wir das vorliegende Problem zu erklären versuchten, so unterscheiden wir 1) das Dekorative, die Neigung zum Ornamentalisiren überhaupt, 2) die stofflich-technische Konsequenz, 3) die dimensionale Beziehung (Flach-

[1] Hierüber vgl. Dr. A. Essenwein, die Wandgemälde im Dome zu Braunschweig, Nürnberg, 1881, S. 8.

styl und symmetrische Komposition der Vorderansicht), 4) die bauliche Rücksicht. Diese Gründe erwirken in inniger Verflechtung die spätbyzantinische Ausgestaltung der Mosaikmalerei: Das aus würfelförmigen, wetterharten Theilchen bestehende und mit der Wandfläche verwachsne Bild nimmt überhaupt eine ornamentale Haltung an, näher gefaßt jedoch, einen unflüssigen, gemusterten, gepflasterten, flächenhaften, tafelmäßigen und strikt architektonischen, also versteinerten und wandgerechten Charakter an. — Vergessen wir aber nicht den fünften Gesichtspunkt, der sich uns bereits aufgedrängt hat, den kostümkritischen. Diese spätbyzantinische Metamorphose des Lebensbildes wurde gewiß nicht wenig angeregt und begünstigt von der schweren, mit Schmuck überladnen, steifen, mitunter geradezu käferhaft wirkenden Tracht, welche damals am kaiserlichen Hofe und im Bereich seiner Herrschaft üblich war. Diese Tracht nahm ja, wie wir dank der Darlegung Schnaases und Sempers inne wurden, ihrerseits eine mehr selbständige und zwar auf Flächenmustern, Stickereien beruhende Zierbedeutung in Anspruch. Die spröde Seide verdeckt und verläugnet den umhüllten Leib. Zugleich werden die latenten Formen und Proportionen derselben, welche der Betrachtung gleichwohl bewußt bleiben, sowohl mit dem hiemit im Widerspruch stehenden Schnitte einzelner Gewandtheile als mit aufgestickten Ornamenten durchkreuzt. Auch aus diesem Anlaß kam also die Mosaikmalerei allmälich dahin, die Menschengestalt nach Möglichkeit in ein farbenreiches Ziermotiv, in ein schön gemustertes Flachornament umzudichten, welches verrückt erscheint, wenn wir lediglich nach seiner

realen Bildbedeutung fragen, welches jedoch durchaus nicht ohne ästhetische Wirkung ist, wenn wir uns auf den dekorativen Standpunkt stellen. Als ein Beispiel hiefür mögen die vorzüglichen Musivgemälde in der cappella Palatina zu Palermo und die roheren im Dom zu Torcello (12. Jahrh.) in Erinnrung gebracht sein.

Über diesen im eignen Bereich der Kunst liegenden Gründen der charakterisirten Transformation des Bildstyls dürfen wir aber die Einflüsse der Politik und Kultur nicht zu gering anschlagen.

Der staatliche und dogmatische Formalismus in Byzanz, das feierliche Hofzeremoniell, die steile Gravität des Kaisers und seiner höheren Beamten, die orientalische Stabilität aller Institutionen und Sitten, diese Verhältnisse und Lebensformen hatten gewiß einen Antheil an der Erstarrung und Verdüsterung, welche den Typen damaliger Bildkünste eigen ist, und auch ihre Neigung zu schematischer Komposition mag hiemit zusammenhängen.[1]

Der charakterisirte Musivstyl in Byzanz gewinnt nun seit dem 9. Jahrhundert auch in den übrigen Zweigen der dortigen Bildkunst wachsende Kraft und Entschiedenheit. Der mit flüssigen Pinselstrichen darstellende Künstler, der Wandmaler und Miniator nahm sich wohl insofern sein Hausrecht, als er nach Möglichkeit die Konturen sprechen ließ und z. B. mit Strichen eine Vorstellung von den Gewandfalten zu geben versuchte; jedoch die Meisten ließen

---

[1] Vgl. darüber Hotho, Gesch. der christl. Malerei, 1867, S. 64, 71 und Schnaase, G. d. b. K. III., 105—122.

sich hiebei mehr und mehr von den allgemeinen Regeln und Gewohnheiten der Zierkunst ihrer Zeit und speziell vom Vorbild der Musivdekoration als vom Vorbild der lebendigen Erscheinung oder der antiken Skulptur bestimmen. Ähnlich ziermäßig wie von Mosaizisten wurden nun von ihnen die Züge des Antlitzes, die Formen der Glieder, Hände, Beine, Rippen angedeutet. Und dieser künstlerischen Methode noch mehr als der asketischen Auffassung ist jene seltsame Grämlichkeit und Senilität spätbyzantinischer Typen zuzuschreiben. Eine gelinde Vertiefung verstand man nicht mehr zu malen. Man malte daher Linien und zwar ornamentive Linien und in der Ornamentik spielt ja bekanntlich das Motiv der Wiederholung eine große Rolle. — Jedoch so vollkommne Herabsetzung der Malerei zum Wesen des Flachornamentes ist doch erst in Werken aus dem 11. Jahrhundert wahrzunehmen. Man betrachte darauf hin das Wandgemälde in S. Angelo in Formis bei Capua und die zahlreich erhaltnen Altartafeln späten Styls, jene Madonnenbilder, welche von der Mythe meist dem Evangelisten Lukas zugeschrieben werden. Der Grund in den letzteren ist wie in Mosaiken immer golden, die Farbentextur jedoch zäh und harzig, die Karnation bräunlich dunkel. Der strichelnde Vortrag bezeichnet alle Formenübergänge mit scharfen, starren Linien, die Gewandfalten mit Goldlinien, welche schon als solche mehr dekorativen als realen Sinn haben. — Noch instruktiver sind aber die oströmischen Miniaturen derselben Periode (auch weil ihre Stoffwelt mehr Mannigfaltigkeit hat).[1] Besonders die Dedikationsbilder zu den für

[1] Vgl. Montfaucon, bibl. Coisliana, Parisiis, 1715, S. 136; Labarte, hist. d. arts ind.

den Kaiser Nikephoros Botaniates (1078—1081) geschriebenen Werken des Johannes Chrysostomus in Paris geben eine genaue Vorstellung von dem erörterten Charakter. Die Gestalten erscheinen hier wirklich wie plattgedrückte Prachtkäfer.

In diesem Zusammenhang ist nun auch eine Abart der Miniaturmalerei zu betrachten, welche sich im Norden ausbildet und für die Stylgeschichte der deutschen Kunst große Wichtigkeit hat. Denn es ist nicht nur der aus Italien und Byzanz importirte musivische Schematismus in seinem Zusammenhang mit der Webmethode, mit der Teppichwirkerei, sondern auch der Schreibstyl der Klostermönche in seinem Zusammenhang mit den beliebten Flechtmotiven nordischer Ornamentik, welcher eine wichtige Grundlage des Aufbaus der deutschen Malerei bildet. Die Flechtmotive altnordischer und karolingischer Kunst sind mit den asiatischen Webmotiven naturgemäß verwandt, aber derber, gröber, weniger kunstvoll. Sie stellen strick-, bast- oder riemenartige Formen dar und verschlingen sich nach Art des Mattengeflechtes, des Bandgeflechtes und des wirren Knotens. Überdieß sehen wir das phantastische Linienspiel in Thierformen, Schlangen, Eidechsen, langhalsige Drachenköpfe, Pferdeschädel, Vogelköpfe mit glotzenden Augen, Storchbeine u. dgl. auslaufen. Dieß spielt nun auch in der Verzierung der Manuskripte eine große Rolle. Für Initialen war besonders die leicht zu zeichnende Fischgestalt beliebt, weil sie sich den geraden wie den krummen Buchstaben so bequem anfügen ließ.

Schließlich wagte man sich weiter zu selbständigen Darstellungen, welche jedoch immer noch dem Gepräge der Schreibformeln treu blieben und einen rein kalligraphischen Charakter hatten.

Dieser schreibemäßige Styl entwickelte sich, warscheinlich nicht ohne asiatischem Einfluß, welchen orientalische Missionäre vermittelt haben mochten, in Irland und gelangte von dort nach Schottland, Gallien, Deutschland. Am befremdlichsten sind uns natürlich die Menschenfiguren in solchen altirischen Manuskripten; denn dieselben sind so behandelt, daß sie, für sich betrachtet, durchaus ungeheuerlich, abstoßend, scheußlich erscheinen. Doch wir müssen des speziell ornamentalen Standpunktes dieser Schreibkünstler eingedenk bleiben. Die Gestalt war ihnen nur ein Schreibeproblem, ein Vehikel ihrer Schnörkel und Schwingungen. Eine solche mit möglichst wenigen und fließenden Federzügen herzustellen, war ihr kindlicher Stolz und diese verschiednen Theile der so in's Kalligraphische übersetzten Menschenfigur illuminirten sie ganz wohlgemuth ebenso und mit denselben Farben wie die rein formalen Partien, so daß z. B. Arme, Beine bald blaue, bald rothe, bald gelbe Farbe erhielten. In einem Evangeliarium sehen wir z. B. den Löwen des h. Markus mit grünen und rothen Rauten gemustert. Haben wir einmal diesen Charakter erkannt, so wundern wir uns nicht mehr so sehr über die hornartigen Füße und Zöpfe, die schlauchähnlichen Arme u. dgl. Oft sind Augenbrauen und Nase mit Einer Linie geschrieben und im Geist sehen wir den Schreiber dabei schmunzeln.

Diese Manier hat also gleichfalls ihren Sinn und ich

konstatire hiemit, daß ihn Schnaase, von dem wir für die Beurtheilung des byzantinischen Bildstyles nicht ausreichendes Licht erhalten, recht wohl erkannt hat.

Formalistisch, flächenartig, unplastisch sind also auch die altnordischen Miniaturen, wiewohl in andrer Art als die spätbyzantinischen. Jedoch kommen in diesen mitunter verwandt erscheinende Linienspiele vor, halb ikonische Initialen und Vignetten mit Rankengewinden, vielleicht in Folge einer Überwirkung nordischen Geschmackes. Beispiele dafür finden sich in dem 1063 datirten Kodex mit den Homilien Gregors von Nazianz (vatikan. Bibliothek). — Wie sich die nordische Malerei anderseits mit der italischen vermittelt, dann der Naturwahrheit allmälich näher tritt und wie gleichwohl ein Rest des schreibemäßigen Styles unter dem Scheine einer mehr antikisirenden und natürlicheren Darstellungsweise fortwaltet, dieß wäre Sache einer besondren Studie.

Jedoch wir haben den Flachmusterstyl der byzantinischen Kunst noch nicht in allen Gebieten kennen gelernt. Vorzüglich bezeichnend sind ihre Schmelzmalereien, worin die einzelnen Farbenlagen unvermischt nebeneinander gestellt sind. Im Fachschmelz, welcher im Orient, vorab in China, längst gebräuchlich war und von dorther in Byzanz eingeführt wurde, ist die Zeichnung aus feinen Metallriemchen gebildet, die auf den Metallgrund gelöthet sind. Die europäischen Goldschmiede und zwar nicht nur die klassisch-antiken im Süden, sondern auch die halb barbarischen im Norden, bedienten sich dagegen des Grubenschmelzes, wobei man die Zeichnung in die Metallplatte mit Punzen eingräbt

und den Schmelzguß in eingearbeitete Vertiefungen, Mulden, Gruben, Rinnen einläßt.

Die Erzeugnisse byzantinischer Fachschmelztechnik sind hauptsächlich in Venedig, Monza, Mailand und Wien kennen zu lernen. Jedoch auch in Aachen, wo nicht nur der Münsterschatz, sondern auch die zur Zeit im Museum ausgestellte Sammlung des russischen Staatsrathes Swenigorodskoi einen näheren Begriff davon gewährt. Die Zellen-Emails der letzteren sind von außerordentlicher Feinheit der Technik und köstlicher Farbenwirkung. Auch zeigen sie in der Behandlung des Inkarnats und in gewissen Zügen von freierem Wurfe jenes milde, vornehme Lebensgefühl, das die byzantinische Kunst trotz Allem so lang festhält; aber ihr Styl ist eben doch entschieden planimetrisch im Sinne des Fachschmelzes. Die inneren wie die äußeren Konturen bestehen aus feinen Metall-Riemchen und die solchermaßen bezeichneten Falten aus mehrfachen parallelen Reihen von durchaus ornamentiver Art. Merkwürdig ist, daß einige von diesen Gestalten bei strenger Herwendung den Blick nicht geradeaus dem Beschauer entgegen, sondern zur Seite wenden. Es erhält damit der Zustand verklärter Divination zugleich den Ausdruck ruhiger Abkehr von der Wirklichkeit. So Christus, Petrus, Paulus, Mathäus, Johannes, Lukas, Dimitrios und Georg. Aber Maria und Johannes der Täufer sind mit der ganzen Figur etwas zur Seite gewendet und ihre Handbewegung ist mehr von unmittelbarem, augenblicklichem Charakter. Die Gestalt und der vornehme geistvolle Kopf des letzteren hat dabei etwas Zügiges und ich halte dieses Medaillon überhaupt für das vorzüglichste

Stück der Serie. Derselben gehört auch ein kleines Kruzifixbildchen an. In der sanften Kopfneigung Marias, Johannes des Evangelisten und des Gekreuzigten spricht sich persönliches Empfinden aus. Das ist doch wohl ein Merkmal späterer Zeit und ich möchte die Frage stellen, ob diese Arbeit mitsammt den oben besprochenen Medaillons, welche ja gleichfalls Anzeichen von erwachender Subjektivität enthalten, nicht dem 11. Jahrhundert zugesprochen werden könnten. Allerdings dann müßte man auch eine länger andauernde Blüthe der byzantinischen Schmelzkunst annehmen.[1]

Sehr interessant sind auch einige spätbyzantinische Goldplatten im ungarischen Nationalmuseum zu Pest (von c. 1050). Drei derselben sind mit den Bildnissen des Kaisers Konstantin IX. Monomachos, der Kaiserinnen Theodora und Zoe geschmückt. Vier andre mit Allegorien und Tänzerinnen. Eine der letzteren, welche in Buchers Geschichte der technischen Künste abgebildet ist, zeigt im höchsten Grade die Übersetzung lebendiger Gestalt in's Planimetrisch-Ornamentale. In diesen Bildchen hat Linas eine Verbindung der Zellen- und Grubenschmelztechnik nachgewiesen.

Mit Hülfe der letzteren sind schon prähistorische und karolingische Bronce-Geräthe der nördlichen Völker geziert. Auch in ihrer romanischen Kunst sehen wir sie festgehalten, doch zugleich die Fachschmelzmanier der Byzantiner übernommen und theils neben, theils in Vermischung mit dem

---

[1] Vgl. Joh. Schulz, die byzantinischen Zellen-Emails der Sammlung Swenigorodskoi, Aachen 1884.

Grubenschmelz verwendet, wobei jedoch meist nicht Gold oder Silber, sondern Kupfer zur Grundlage diente. In den rheinischen und niedersächsischen Grubenschmelz-Bildchen jener Zeit sind meist nur Hintergrund, Beiwerk und Umrahmung emaillirt, während die menschliche Figur durch gravirte und mit farbigem Glasfluß ausgefüllte Linienzüge bezeichnet ist. Dabei hielt man sich anfangs so ziemlich an byzantinische Muster, gelangte aber doch allmälich zu einem selbständigen Styl, der sowohl mit dieser anderen Technik, als mit der nordisch romanischen Miniaturkunst zusammenhängt und ein frisches, wenn auch dunkles, Naturgefühl bekundet.

Wie verhält es sich nun aber mit der byzantinischen Skulptur? Stimmt sie nicht irgendwie mit den besagten Eigenthümlichkeiten der Malerei überein?

Wenn wir uns darnach umsehen, so suchen wir vergeblich Freiskulpturen. — Die Gründe hat Schnaase einleuchtend dargelegt. Schon die spätrömisch-antike Skulptur war ja so heruntergekommen, daß das Erlöschen dieser Kunstform in Byzanz kein Wunder ist. Die Tradition ging allmälich verloren, Neigung und Fähigkeit, voll im Raum stehende Gestalten zu schaffen, war kaum mehr vorhanden, hatte fast ganz der allgemeinen Vorliebe für die Flächendarstellung das Feld geräumt.[1] Die Freiskulptur setzt ungleich bestimmter als die Malerei ein unmittelbares Studium der Natur voraus und eben dieses hatte aufgehört. Die

[1] Vgl. übrigens Sempers Stil, S. 498.

religiösen Ideale waren längst formulirt und die Malerei gab eine genügende Vorstellung derselben. Auch der orientalische Mangel an Individualismus und Selbständigkeit des Einzelnen war der plastischen Kunst in gewissem Sinne hinderlich. Endlich mußte — namentlich zur Zeit des Bilderstreites — die Reminiszenz an heidnische Götzenbilder, antike Götterstatuen vor Allem der Freiskulptur zum Schaden gereichen. Die unter den früheren Kaisern errichteten Standbilder und Kirchenskulpturen in Byzanz sind sämmtlich vernichtet, zum Theil durch die Bilderfeinde, zum Theil durch die Türken. Dagegen sind uns Reliefs auf Sarkophagen, Diptychen, Hostienbehältern erhalten und es gibt darunter — wie freilich aus dem bekannten Werke Labarte's (histoire des arts industriels) nicht hinreichend zu ersehen ist — so manches feine Erzeugnis von jener geschmeidigen Anmuth und höfischen Zierlichkeit, welche nur byzantinischen Arbeiten eigen ist, aber auch viele stumpf geformte, steife, schlecht gerundete Handwerksprodukte, worin die Neigung zum Schematisiren klarer zu Tage tritt. An solchen gröblich zugestutzten Arbeiten ist auch die italienische Kunst dieser Zeit reich, doch geht dort eine rein barbarische Richtung neben der schematischen her.

Für byzantinisch gelten die überlebensgroßen Stuck-Reliefs von Heiligen in der Benediktinerkirche des friaulischen Städtchens Cividale.[1] Diese seltsamen Gestalten, besonders die weiblichen (Anastasia, Agape, Irene und Chionia) stellen gleichsam ein Mittelding zwischen Menschenleib und Halb-

[1] Vgl. Eitelberger, Jahrb. d. Wiener Centr. Comm. 1857, 243.

säule dar. Dem ornamentiven Flächenziercharakter der Malerei entspricht also in der Plastik die Architektonisirung und Stereometrisirung menschlicher Figur, welche solchermaßen nicht sowohl an und für sich zur Erscheinung gelangt als am Leib der Kirche, von der Strenge und Allgemeinheit derselben beherrscht und geregelt.

Höchst bezeichnend ist die Abwendung von der normalen Erzbildnerei und die Ersetzung der Bronce-Relief-Technik durch eine halb musivische, halb graphische Kunstgattung. Es sind uns nämlich in Italien, in Amalfi, Montecassino, Salerno, Venedig und anderwärts spätbyzantinische Kirchthürenbilder erhalten, die mit ikonischen Bronceplatten beschlagen sind. Hierauf befinden sich Darstellungen, welche durch eingegrabne und mit Silberdrähten oder farbiger Masse ausgefüllte Linien zur Bezeichnung der Konturen, sowie durch Silberplättchen zur Bezeichnung des Nackten hergestellt sind. — Schnaase sagt einmal: „Daß man diese Technik ausbildete, die vielfachen Schwierigkeiten, welche sie darbot, überwand, zeigt, daß man ihren (leblosen, leichenhaften) Eindruck nicht scheute, ihn vielmehr erstrebte.“ Er verfolgt jedoch diesen Gedanken nicht weiter.[1]

Die dem 11. Jahrhundert angehörenden Darstellungen dieser Technik an den Thüren von S. Paolo bei Rom besprechend, macht er nachstehende Bemerkung: „Der Faltenwurf ist sorgsam durch Striche angedeutet; aber häufig sind diese an falschen Stellen angebracht und so ge-

---

[1] Gesch. d. b. K. 2. Aufl. III., 269. Man vergleiche dagegen die bahnweisenden Sätze von G. Semper: Stil, II., 498.

häuft, daß sie die Flächen des Körpers unterbrechen.“ — Also? Folgt hieraus nicht, daß dabei der ornamentive Gesichtspunkt, die Neigung zum dekorativen Flachmusterstyl vorwaltete? — Allein sie verräth sich hier nur in solchen Abschwankungen und in einer gewissen Schattenhaftigkeit der ganzen Gestaltungsweise. Im Übrigen sind diese Bildchen voll Geist und ihre Gestalten bei aller Weihe von jener schlanken Geschmeidigkeit und leichten, gleitenden Anmuth, welche besseren, von wirklichen Künstlern gefertigten Arbeiten aus Byzanz eigen ist. Ich verweise zum Belege auf die in der vatikanischen Sammlung aufbewahrte Darstellung des Martyriums S. Pauls. Sie ist voll lebendigen Schwungs und vornehmer Empfindung. — Diese Art, welche mit der Darstellung bewegter, historischer Szenen hervortritt, und der starr planimetrische Repräsentations-Styl gehen weit auseinander.

Es ist nun aber namentlich an nordischen Werken dieser und späterer Zeit zu bemerken, wie derselbe sich auf die eigentliche Plastik überträgt, wie er an ihren Gebilden sein Recht nimmt und nach Möglichkeit mitzuwirken sucht. Zahlreiche Skulpturen und Gußwerke karolingischen und romanischen Styls zeigen in Verbindung mit schematischer Anlage höchst allgemeiner und schroffer Formenbestimmung, ja selbst im Verein mit zerstreuten Proben frischer Naturblicke und wirklich plastischer Tendenz jenes durch die Reliefserhebung nur wenig alterirte Plätten der Gestalt und zugleich die flächenhafte Zierung derselben durch eine Menge paralleler Falten. Davon geben einen Begriff z. B. die zwei Reliefstafeln des Abtes Tutilo († 915) in der Bibliothek

zu Sankt Gallen, ein Tympanon an St. Trophime in Arles, die Darstellung des jüngsten Gerichtes über dem Hauptportal der Kathedrale zu Autun (um 1150, besonders bezeichnend) u. A. Vollkommen architektonisirt und zugleich mit flachmusterähnlichem Gefälte versehen stellen sich uns die Vollstatuen von Heiligen an den unteren Theilen des Hauptportales der Kathedrale von Chartres dar. Die charakterisirenden Sätze Lübkes hierüber stimmen vollkommen zu meiner Auffassung: „Man sieht, wie die Plastik sich hier der Architektur gewaltsam aufgedrängt hat. Dafür wird das Leben ihrer Gestalten selbst versteinert, sie sind zu einem integrirenden Bestandtheil der Architektur geworden. Starr, typisch, säulenartig in die Länge gezogen mit überzierlichem Parallelgefälte des Gewandes, das in seiner tiefen Unterschneidung an die Kanellirungen von Säulenschäften erinnert, die Füße gleichmäßig neben einander und abwärts gesenkt, — — stehen sie da wie eine Schaar von kommandirten Dienern, mit derselben gesenkten Kopfhaltung, denselben schmal zusammengedrückten Schultern, derselben vorschriftsmäßigen Haltung der Arme und wagen sich nicht zu rühren, weil jede freie Bewegung sie mit den Nachbarn und mit der Architektur in Konflikt bringen würde. Während aber die Körper so in regungsloser Starrheit das äußerste Maaß byzantinischer Strenge noch überschreiten, versucht die Kunst sich an den Köpfen schadlos zu halten.“ In diesen tritt ein Streben „nach dem Gepräge des Individuellen“ hervor.

Am Hauptportale der Abteikirche zu Vezelay verdient besonders die Gestalt des richtenden Heilands eine nähere

Betrachtung. Er thront, feierlich hergewendet, aber mit nach links gerichteten Knieen. Die Falten seines Gewandes sind mit einer Menge paralleler Linien bezeichnet, welche jedoch aus der Fläche heraustreten.[1] Die Enden desselben mannigfaltig bewegt. Das Merkwürdige ist nun aber, daß der Bildhauer an der Hüfte und am Knie ganz regelmäßige, rein ornamentale Spiralkreise anbrachte, augenscheinlich um einen Kontrast zur gestreckten Reihengliederung zu erhalten.

Dieß ist nun freilich romanischer, nicht byzantinischer, Schematismus und wie sehr er durch den Styl der Denkmäler römischer Herrschaft auch bei uns in Deutschland vorgebildet war, davon kann man sich im Alterthumsmuseum zu Mainz überzeugen, wo sich einige spätrömische Reliefs mit graphisch aufgemeißeltem, parallelem Gefälte befinden. — Aber gleichwohl kann man sich der Vorstellung nicht erwehren, daß die wahre Heimat dieses Styls in Asien und zwar speziell in Byzanz zu suchen ist und daß er von dorther immer wieder von Neuem angeregt wurde. Deshalb empfiehlt es sich, die Bildkünste dieser Epoche, nach Lübke, byzantinisch-romanisch zu nennen.

Das Verhältniß der deutschen und französischen Bildkunst zur byzantinischen einerseits und zur weströmischen anderseits ist überhaupt, trotz manchen Klärungen, immer noch ziemlich dunkel. Die verschiednen Gattungen schema-

---

[1] Ähnliches in Toulouse. Vgl. A. de Baudot, la sculpture francaise, Paris, 1884, XXI, XXX., XI; und in den Archives de la commission des monuments historiques publ. p. ordre de s. ex. M. A. Fould, die Abbildung der besprochnen Skulptur in Vezelay von Viollet-le-duc.

tischen Styls sind noch nicht genügend unterschieden. Das mathematisch Geregelte in den nordischen Kunstwerken des frühen und hohen Mittelalters ist gewiß zu beträchtlichem Theil Ergebniß von Kunstintentionen welche aufs Engste mit dem Wesen des romanischen Bau- und Zierstyles zusammenhängen; dieß wird am Klarsten angesichts von Goldschmiedeskulpturen der Zeit: an Reliquiarien, Kelchen, Radleuchtern, Kanzel- und Altar-Dekorationen, Peristerien, Kruzifixen. Rein stylistisch, wie die Kunst des 10. und 11. Jahrhunderts im Norden noch war, begnügte sie sich mit einem geringen Maße von Naturerfassung und gefiel sich darin, die nothdürftig geformte Rohskizze in einer Weise zu verarbeiten, welche vom Charakter der damaligen Architektur und Ornamentik, auch von der Tracht mit bestimmt war.[1] Jedoch geht neben der ornamentiven eine barbarische Richtung her. Also wie in Italien, aber vielfach mit stärkeren Anzeichen von künstlerischem Naturgefühl.[2] Näher betrachtet sind jedoch innerhalb dieser Richtungen drei Abarten zu unterscheiden: eine plump und hülflos dilettantische, die ohne Tradition und Methode, aber frisch drauf los gestaltet; eine roh schematische, puppenhafte, worin also barbarische

[1] Wie sich dieser Zusammenhang auch in Miniaturen ausspricht, ist z. B. aus dem Benediktionale des h. Aethelwold in Chatsworth zu ersehen. Darin stimmt die Stylisirung der Figuren beträchtlich mit dem Rahmenblattwerk überein. Diese Miniaturen stammen vom Ende des 10. Jahrhunderts. Anderes solcher Art findet sich in den bekannten Werken von Westwood, palaegr. s. pictor., London, 1843 und H. N. Humphreys, the illum. books, London 1849.

[2] Vgl. Schnaase, Gesch. d. b. K. 2. Aufl. IV., 250 ff.

und byzantinische Regularität vermischt erscheint,[1] und eine freiere, kühnere, werdekräftige Richtung mit seltsam lockerer und fahriger, aber zuweilen auch großartiger Bewegtheit, welche vielleicht von jenem Historienstyl bessrer byzantinischer Künstler gefördert wurde. Die streng ornamentive Richtung versieht das Gewand durch lange Zeit hin mit vielfachen Parallelfalten und zwar sind dieselben an plastischen Bildwerken häufig rein graphisch, bloß mit eingeritzten oder riemenartig erhöhten Linien,[2] ja selbst rein zierhaft, unter gänzlichem Absehen von der Natur, mit Perlschnüren bezeichnet. Doch regt sich nebenbei nicht selten ein Streben nach lebendiger Anmuth, indem die Enden des Gewandes wie von einem leichten Winde aufgerührt erscheinen. Auch damit gewinnt die schematische Manier Fühlung mit der freieren, welche in den Gewandmaßen selbst und überhaupt in ihrer Gestaltungsweise das Geschwungne, den kühnen Zug, anderseits die rundliche Ausbiegung, aber auch das Geschlängelte, Aalartige liebt.[3] Aus einem doppelseitigen Überdruß, der sowohl hievon als von der gleichförmigen vertikalen Gradlinigkeit abstrebt, dürfte sich endlich die mitunter hervorbrechende Neigung des spätromanischen Styles zu eckig ge-

---

[1] Vgl. die musivischen Gestalten des Henoch und Elias in der Kirche zu Cruas von 1058 H. Revoil, arch. rom. du midi d. l. France, Paris 1873, II., 7. 78 und 79; und den „Mosaikboden in S. Gereon zu Köln“, von c. 1069 (E. aus'm Weerth, Bonn, 1873).

[2] Ähnlich graphisch sind vielfach die Brustrippen des Gekreuzigten behandelt.

[3] Vgl. den Altaraufsatz von Virten in Klosterneuburg, Heider und Eitelberger, Mittelalt. Kunstdenkmale des öst. Kaiserst. II., 7, XXIV.

brochnen, gegensätzlich im Winkel zusammenstoßenden Falten erklären; eine Behandlungsweise, die nicht immer mit hastiger Bewegtheit der Glieder verbunden ist und hierin ebensowenig begründet scheint als in den gleichzeitigen Formen des Übergangsstyles und der Frühgothik, denen sie voraus eilt.

Diese verschiednen Stylrichtungen hängen nun ohne Frage mit den verschiednen Gattungen der Technik zusammen, mit dem Grubenschmelz-Malen und Graviren, mit der Miniaturkunst, deren Produkte theils schreibemäßige Federzeichnungen, theils breite Gouachemalereien waren, aber auch mit den Prozeduren des Goldschmiedes und Elfenbeinschnitzers, des Erzgießers, Stuckarbeiters, Steinhauers und Wandmalers.

Die Behandlungsweise[1] des letzteren war einfach und auf kräftige Wirkung berechnet. Die Umrisse wurden mit dicken, schwarzen Strichen bezeichnet und die Farben fast ohne Schattirung eingetragen, wie in Miniaturen; die Gewandsäume und Heiligenscheine vergoldet; die Umrahmungen häufig wie Teppichborden und ähnlich den Sockelmustern oder in Form von säulengetragnen Scheinarkaden behandelt, wie denn die ganze Dekoration der Kirchen mit Bildern als ein Bestandtheil ihrer polychromischen Ausschmückung zu betrachten ist. Die Figuren fügen sich organisch und in homogener Stylisirung in die architektonische Fläche. Die Örtlichkeit ist nur selten bezeichnet und dann nur abbrevirend angedeutet. Gewöhnlich heben sich die Gestalten mit schroffer Ablösung ihrer Konturen von einem

---

[1] Vgl. Woltmann, Gesch. d. Mal. I., 293.

blauen oder rothen, auch wohl von tapetenartig gemusterten Grunde ab. — Der Zusammenhang des Menschen mit der Natur war ja, wie Schnaase so tiefblickend darlegt, dem malerischen Bewußtsein immer noch nicht gegenwärtig, trat vor der Heiligkeit der Gestalten zurück. Es handelte sich ja noch keineswegs um die Wirklichkeit der geschilderten Dinge, sondern um höhere, im raumlos Ewigen waltende Existenzen, um symbolische Vertreter des göttlichen Prinzips. So ist auch die Rücksicht auf naturgemäße Anordnung der Figuren gering. Nicht realistische Gesichtspunkte, sondern allgemeine Geschmacksgrundsätze, dekorative Maßstäbe der formalen Symmetrie und Harmonie, sowie der stylvollen Farbenzusammenstellung bestimmten die Komposition.

Und die Behandlung der Gestalten selbst ist demgemäß immer noch planimetrisch. Der Charakter des architektonisch gebundnen, halb ornamentalen Flächenbildes wurde geflissentlich festgehalten und jede plastische Illusion verschmäht. Daher auch die strenge Übereinstimmung mit dem ganzen Baugefüge.

Es ist nun seltsam, daß dieser stylistische Sinn der romanischen Wandmalerei von der neueren Kunsthistorie ganz sinngerecht dargelegt wurde, während sein keimartiges Walten in der altchristlichen und seine klare, wenn auch anders geartete, Formulirung in der spätbyzantinischen Kunst nur von den Wenigsten mit vollem Bewußtsein erfaßt und von diesen nicht ganz genügend erklärt wurde. Woltmann, der mit großem Fleiß versucht hat, Klarheit in die Geschichte der mittelalterlichen Malerei zu bringen, aber leider wegen seines einseitig historischen Standpunktes vielfache Verwirrung

angerichtet hat, er findet endlich im Kapitel über die romanischen Wandbilder den positiven Werth des schematischen Styls. [1]

Es wäre nun aber noch sehr ausdrücklich hervorzuheben, wie doch gleichwohl, mitsammt der planimetrischen Methode, jene zügig ausgreifende, großartige Richtung der romanischen und besonders der spätromanischen Bildkunst namentlich auf diesem Gebiete in Kraft tritt. Hievon geben besonders Wandgemälde in den Kirchen zu Schwarzrheinsdorf und Brauweiler, Ramersdorf [2] (abgesehen von den gothischen), im Patroklusmünster zu Söst, in der Kirche zu Methler [3], in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, im Dome zu Braunschweig einen Begriff.

Dabei sind wiederum verschiedne Richtungen zu bemerken. Während in den rheinischen eine weich gestreckte, mild begleichende Linienführung sich mit dem Zuge in's Große verbindet, bemerken wir in S. Gereon zu Köln, im Dome zu Gurk einen Hang zu eckiger Brechung des Gefältes. [4]

---

[1] Gesch. der Malerei, 1879, I., 258, 294, 308. — Vgl. auch Schnaases, Gesch. d. b. K. IV., 257 ff., 638.

[2] Vgl. E. aus'm Weerth, Wandmalereien des christl. Mittelalters in den Rheinlanden. Das Bedeutendste die, allerdings schon ziemlich späte, Kreuzabnahme in Ramersdorf. 7. 53. — Byzantinisch im Ausdruck, aber noch strenger und reizbarer die thronenden Kaiser in Schwarzrheinsdorf, 7. 31.

[3] Vgl. W. Lübke, die mittelalt. Kunst in Westfalen, 1853, Taf. 28, 29.

[4] Vgl. Mitth. der k. k. Centr.-Com. II. und XVI. — So auch im Psalter des Landgrafen von Thüringen zu Stuttgart und anderen Miniaturen, welche zum Theil eigenthümlich ziermäßige Kombinationen des Kantigen und rundlich Krausen zeigen. Vgl. Woltmann, Gesch. der Malerei, I., 268, 277, 279, 280, 282, 287, 298, 301, 305.

Wie stark und mächtig jedoch diese andre, herbere Richtung nach neuen, scharf abspringenden, zackig schießenden Formen ausgriff und wie streng sie dabei formulirte, davon kann man sich erst auf dem Frankenberge bei Goslar überzeugen. Es befinden sich dort in der Peterskirche spätromanische Wandgemälde so seltsamer Art, daß ein erster oberflächlicher Blick zuerst einen spätgothischen Meister vermuthen könnte. Allein so ist die spätgothische Schematik nirgends geartet und schon die baugeschichtlichen Thatsachen ergeben einen zwingenden Gegenbeweis. — Vorzügliche Bausen nach diesen Wandgemälden besitzt Herr Architekt Henrici, Professor an der technischen Hochschule zu Aachen; gute Abbildungen finden sich auch in W. Hase's „mittelalterlichen Baudenkmälern Niedersachsens". [1] — Das Gewaltigste ist die leider nur stückweis erhaltne Kindermordszene. Die Körper der Frauen verschwinden fast ganz in zügig ausgebreiteten, kontrastreichen Gewandmaßen, welche aussehen, als ob sie nach eigens zu diesem Zweck gelegten und abgeplätteten Linnen gemalt wären. Diese übernatürlich hohen, geisterhaften Gestalten sind mit großer Kühnheit, wenn auch sonderbar und mit unmöglichen Verdrehungen, bewegt. Entsetzt stieren ihre Gesichter aus den weiten, rauschenden Hüllen. Der Häscher hält mit geschwungenem Beil einen schlanken nackten Knaben am Fuß in der Luft.

Höchst distrakte Gewandmotive sind ebendaselbst auch in kleineren Bildresten zu bemerken (Hase, l. c., S. 158). Ziemlich gut erhalten ist ein riesenhafter Heiliger mit Szepter. [2]

---

[1] Hannover, 1883, III., 102 ff. und Taf. 156 ff.

[2] Gott Vater? Christus?

Er ist in ein ungeheures Gewand gehüllt, dessen Falten sich crystallähnlich auszacken. Der Kopf noch byzantinistisch drohend und von orientalischem, rabenähnlichem Typus.

Andre Wandgemälde in dieser Kirche haben dagegen frühgothisch erweichten, schon etwas empfindsamen Ausdruck und sind nicht so betrachtenswerth wie die genannten spätromanischen, worin ein Geist von fremdartiger Gewalt und Großheit waltet und deren kunstgeschichtliche Bedeutung eine ganz hervorragende ist.

Ihr eigenthümlicher Gewandstyl dürfte nun aber nicht schlechtweg aus dem Streben nach strengerer Bestimmung der Form und nach Kontrasten zu erklären sein, sondern daraus, daß dieses Streben durch die abstrakt lineare Darstellungsweise und durch die flächenhafte Gebundenheit derselben, durch ihren Mangel an plastischer Illusion bedingt war. Dermaßen erscheinen alle Falten wie über Eck gefalzt. Die planimetrische Darstellung mit Linien schafft sich nun eben einen neuen Schematismus, welcher die harten Züge und Absprünge bevorzugt, aber doch soviel Naturgewalt enthält, daß wir den Odem eines höheren Lebens spüren. Seine Großzügigkeit hängt aber wesentlich zusammen mit den geräumigen Verhältnissen der Wandmalerei, welche ja zu machtvollem Herumfahren förmlich herausfordert.

Ich hätte nun darzulegen, wie sich anderseits aus den schlichten Anfängen jener naturvolleren Richtung, welche von technisch-ornamentaler Bindung freier blieb und namentlich an altsächsischen Elfenbeinreliefs und Grabmälern wahrzunehmen ist, eine großartige Plastik entwickelte, deren bedeutendste Werke den Domen zu Bamberg, Naumburg und

Braunschweig angehören; ich hätte hervorzuheben, welches klare und hohe Naturgefühl sie offenbaren und wie dasselbe veredelt erscheint durch ein ganz spontanes und höchst empfängliches Studium antiker Muster, das durch den lebhaften Verkehr mit Italien unter den Hohenstaufen gewiß erheblich angeregt und gefördert wurde. Doch es führt dieß vom Kreise unsres Zusammenhanges ab.

Unser Gegenstand ist die schematische Bildkunst des frühen und hohen Mittelalters und es bleibt noch übrig, einen Blick auf die Glasmalerei zu werfen.

Daß in dieser Kunstgattung, deren Technik schon zu Ende des 10. Jahrhunderts im Betrieb war, der flachmusterartige, musivische Styl in ausgeprägtester Weise herrschte, brauche ich wohl kaum zu versichern; sind doch ihre Gebilde nicht viel mehr als durchscheinende Mosaiken oder Teppiche. Die Gesetze des gemusterten Flachornamentes und die Rücksicht auf die Tafelform des Fensters, sowie auf die Einfügung desselben in die Wand erheischen eine streng regelmäßige und symmetrische Anordnung und eine klar polychromische, durch die dekorativen Zwecke bestimmte Wahl und Vertheilung der Farben, wobei das Schwarzloth sowohl zur Zeichnung als zur Modifikation der Farben diente. Die Bleifassung wurde womöglich zur Umreißung verwendet und ist bei der glühenden Pracht der Farben ebensowenig störend wie die derbe Schmelz-Bemalung derselben. Der Bildschein löst sich nicht ab, sondern haftet ganz und ausdrücklich am flachen Nebeneinander der bunten Glastafeln und seiner festen Gliederung durch die genannten Mittel. Die Flachheit ist ein nothgedrungnes Ergebniß

der technischen und örtlichen Bedingungen, sowie des künstlerischen Vermögens — und sie ist gewollt. Aber die aufgestellten Schranken selber sind benutzt zur Gestaltung einer blumenhaften, mystisch durchleuchteten Wunderwand, wodurch die farbengeschmückte Halle der Kirche erst ihre endgültige Harmonie und ihre Verklärung erhält. Aus dem Mangel wird ein Vorzug.[1]

Auf die Glasmalerei hat heute noch der Byzantinismus ein gewisses Anrecht. Und auch sonst wäre zu erweisen, wie sich durch alle Perioden der ferneren Kunst hindurch und bis auf den heutigen Tag gewisse Qualitäten desselben bewähren, wo es gilt das Ewige, Unwandelbare christlicher Typen, ihre heilige Gesetzmäßigkeit zu formuliren. Noch heute kauft unser Bauer gern ein Exemplar jener allverbreiteten byzantinischen Farbendruckbilder der Maria. Noch heute herrscht in der russischen Kirchenmalerei der byzantinische Styl. Die Ikonostasis, wodurch dort das Sanktuarium von der Gemeinde getrennt ist, eine bis zur Decke hinaufreichende Bretterwand, war und ist heute noch mit düsteren Heiligen- und Marien-Gemälden jenes streng schematischen Styls bedeckt, welcher dort im 10. und 11. Jahrhundert von Byzantinern eingeführt wurde. Seine Tradition wurde im 15. Jahrhundert nur auf kurze Zeit dadurch unterbrochen, daß Iwan der Dritte italienische Künstler berief; denn bald erhob sich eine Opposition gegen solches Unterfangen: „Gott nach Unterstellungen und Muthmaßungen zu malen", und es wurde laut höchsten Befehls

[1] Vgl. Woltmann, l. c. S. 309.

der alte Schablonismus restaurirt, dessen Herrschaft die russische Kirchenmalerei noch heutigen Tages unterworfen ist.

Dieß führt uns zu seiner klassischen Heimat im Süden zurück. Und wenn wir uns nun seine Grundzüge im römischen Osten und Westen nocheinmal im Ganzen und Großen vergegenwärtigen, so überzeugen wir uns, wie doch, bei allem Mangel an lebendiger Freiheit, ästhetische Kräfte wirksam sind und ansehnliche Ergebnisse zu Stande kommen: Ungewöhnlicher Sinn für formale Harmonie, Zierlichkeit, Regelmäßigkeit und vorbildliche Erhabenheit; erste Konstitution der christlichen Typen und Kompositionsnormen, hohe Entwicklung der Technik in einer Reihe von Kunstformen, wobei auch an die vorzüglichen Leistungen der Baukunst zu erinnern wäre; denn die Ausbildung der Basilika, die Erfindung, den Kuppelaufsatz durch sphärische Zwickel mit dem quadratischen Unterlager und solchermaßen das System des Zentralbaus mit dem des Langbaus zu vermitteln, die geistvolle Durchführung des Gewölbeprinzips in den Nebenräumen, das Gefühl für mild erhabne, wie von himmlischen Flügeln bedeckte Hallen, die reiche und harmonische Ausgestaltung der Innenarchitektur überhaupt, dieß Alles war ja für die Bildkünste maßgebend. Ihr streng kirchlicher Styl strebt mehr und mehr nach engster Verbindung mit dem Charakter seines baulichen Substrates, so daß schließlich alle individuelle und reale Bedeutung der Gestalten hinter den mystischen Farbenschein und das harmonische Gefüge des ganzen Gotteshauses zurücktritt. — Dieses ist rationell struktiv: Selbst im Einzelnen, wie z. B. die vorherrschenden Charaktere der Säulenkapitäle

bezeugen, welche mit erstarrtem Blattwerk oder ganz ohne plastische Belebung lediglich mit filigranartigen Flachmustern geziert sind. Eine wichtige Rolle spielt hiebei natürlich die Kostbarkeit des baulichen und dekorativen Materials. Es fehlt durchweg an kräftiger Profilirung der Einzelformen, an Individuation. Das architektonische Knochengerüste tritt als solches zu Tage, scharf und fleischlos, wiewohl mit reichem Schmucke überwoben. Der bauliche Gesammt-Charakter ist also nicht sowohl ein organischer als ein statischer. Wir sehen mehr Prinzip und Maßregel, abstrakte Gesetzlichkeit als lebendige Geberde, gleichsam mehr strategischen als taktischen Gewinn; es fehlt die Wellenlinie unmittelbar persönlicher Empfindung und Regung, das athmende, freie Leben. — Und von demselben Geist sehen wir die spätbyzantinische Malerei und Plastik getragen, sehen in ihren Werken selbst die Menschengestalt entorganisirt, stereotomisirt, plattirt[1] und wenn uns die ornamentalen Formen, in welche sie umgedichtet ist, gefallen können, so ist der Grund hievon, wie wir erkannt haben, nicht sowohl darin zu suchen, daß diese Formen Leben bedeuten, als darin, daß sie an und für sich betrachtet einen formellen und technischen Reiz gewähren. — Dieser Reiz beruht nun allerdings seinerseits auf dem psychologischen Akte einer unbewußten Beseelung des an und für sich äußerlich und todt Erscheinenden und auch die Kunstgeschichte hat sich damit zu

[1] Vgl. G. Semper's Stil l. c. Er definirt den Byzantinismus als „Flächenstereotomie", als „Blech- und Bekleidungsstil".

befassen.[1] Eine Erörterung dieses Phantasie-Prozesses ist jedoch hier nicht meine Aufgabe, ich muß mich darauf beschränken, an die allgemein wahrnehmbare Thatsache zu erinnern, daß sich Formen und Farben für die ästhetische Empfindung vergeistigen, vermenschlichen. Das liegt ja schon in der Sprache: Wir reden von strengen, seriösen Linien, mystischem, heiligem Goldlicht, sanftem Blau, ruhigen und unruhigen Motiven, von Brüstung, Stirnseite u. dgl. Hierin bekundet sich der subjektive Gehalt von Architektur und Ornamentik, ihr supponirtes Leben. — In ganz eigenthümlicher Weise sehen wir nun die innerliche Bedeutung des scheinbar Äußerlichen veranschaulicht durch die spätbyzantinische Bildkunst: sie verknöchert schildkrötenhaft nach Außen, sie entäußert sich in Linien und Farbenspielen, sie wird Flächenzierde; aber in den Konturen dieser Ornamentik steckt noch, wie eine Personifikation ihres ursprünglichen Gehaltes, der gespenstische Rest der Menschengestalt. — Es läßt sich diese dualistische Ineinanderschiebung, diese Zweieinigkeit von Form und Leben, wie sie hier durchgeführt wird, vergleichen mit gewissen landschaftlichen Merkmalen der Mythenbildung, der Naturpersonifikation: thierähnlichen, menschengleichen Wolkenformen, Felshäuptern, worin die Volksphantasie Ungethüme, Dämonen, Götter, Halbgötter, Riesen erblickt. Das innere, psychologische Verhalten ist hier dasselbe, so verschieden auch der Gegenstand ist. Seit der überzeugenden Darlegung von

[1] Vgl. Schnaase, l. c. 259 und Rob. Vischer, über das optische Formgefühl. Leipzig, H. Credner, 1873.

F. L. W. Schwartz (Der Ursprung der Mythologie, Berlin, 1860) u. A. haben wir erkannt, daß in akuten Naturschrecken, Unwetter, Sturm, Blitz, Donner und ihren Erscheinungen der äußere Anlaß wie der Urstoff theogonischer Ideen zu suchen ist. Einige Typen lassen dieß noch klar vermerken und wir haben uns hier den phantastischen Augenblick vorzustellen, worin sie zum ersten Mal, noch halbeins mit ihrem Natursubstrat, erschaut werden. Das schlangenumringelte Medusenhaupt, das δεινὸν τέρας wurde offenbar im Phänomen der Gewitterwolke gesehen, ebenso der altnordische Drache, welcher drohend, weithinschattend heraufsteigt und in der Feuerwand des Himmels verschwindet. Andre Gestalten scheinen mehr dem zweiten terrestrisirenden und lokalisirenden Stadium der Theogonie anzugehören, so Loths Weib, welches zur Salzsäule erstarrt und Niobe. Diese wird indessen gleichfalls mit den erhabnen Krisen der Witterung in Zusammenhang gebracht und als Winterkönigin aufgefaßt, indem man ihre sieben Töchter als die winterlichen Sturmeswehen deutet, die wie die sieben Wintermonde in der Siebenzahl gedacht seien. Auf dem lydischen Berge Sipylos wird sie vom mythologischen Auge in der Gestalt eines Felsen erblickt, in einen Stein verwandelt, noch immer Thränen über den Verlust ihrer Kinder vergießend. Sie erscheint zurückgekehrt in den Schooß der Natur, aus deren Bild sie mit ihrem Ahnengeschlecht hervorgedichtet wurde, aber nur halb; mitten im Prozeß der Umwandlung erscheint sie festgehalten. — Analog wird die menschliche Gestalt vom spätbyzantinischen Kunstsinn im Prozeß ihrer Metamorphose fixirt: im Begriff ihrer Entäußerung an die ornamentale Form.

Dieß ließe sich weiter verfolgen. Die heidnischen Urgötter stecken, wie wir gesehen haben, noch im Mummwerk der Natur, dann werden sie ausgelöst, plastisch verdichtet, historisirt, Vorbilder nationaler Kultur und Gesittung, schließlich, durch das Christenthum zu dämonischen Nullitäten herabgesetzt, Schatten mit ungewisser Leiblichkeit. Solchergestalt erscheint ihr Ende ähnlich ihrem Anfang, sie schweben wieder in Wolken, Nebelschleiern, Wogen, schlummern und drängen in der stummen Erde. Sie erheben sich nicht mehr frei aus ihrem Element; nur um Mitternacht ist ihnen eine karge Frist spuckhafter, vor festem Glauben ohnmächtiger Wesenheit gegönnt. Seltsame Bergformen, Dolomitspitzen u. dgl. gelten dem abergläubischen Sinn als Reste, als zaubrische Verfestigungen ihres geheimen Daseins.[1] — Diese Phantastik darf in ästhetischer Hinsicht nicht unterschätzt werden, so wenig als die Urmythologie. Denn mit dem Verlust organischer, selbständiger Erscheinung und hoher Menschlichkeit ist die alte Naturwahrheit theogonischer Uranschauung wieder gewonnen, der unmittelbare Ausdruck immanenter Geistesanlage in den Elementen. Jetzt haben sie wieder „Stimmung" und umwittern uns seelisch, aber mit dem Hauche geheimnißvoller Fremdheit. Das eigne Wesen ihrer anderartigen Existenz, die lockere, unpersönliche Ausbreitung, das Stumpfe, Fundamentale wird ebensosehr gefühlt als das Urverwandte.

Der Byzantinismus hat nun freilich nichts weniger

---

[1] Brynhild nennt in Helreid Brynhildar eine Riesin: „Das Weib aus Stein". Vgl. H. Wislicenus, die Symbolik von Sonne und Tag, Zürich 1862, S. 9.

als unmittelbares Gefühl für die landschaftliche Natur, aber gleichwohl sind gewisse Bezüge vorhanden, welche solche Vergleichung nahelegen. Wenn wir als Substrat der Kunst den von ihr verwendeten Stoff (Stein, Metall, Elfenbein, Glasstift &c.) in's Auge fassen, so können wir sagen: Der Byzantinismus unterwirft wie alle junge Kunst das Bild organischer Gestalt den Bedingungen des Anorganischen und läßt sie somit halbwegs bloß als ein Ding, als eine Sache erscheinen. Auch in der altasiatischen und altgriechischen Skulptur behält die Gestalt, welche aus dem Steinblock herauszumeißeln war, etwas Steingerechtes, Mineralogisches. Ähnlich, wiewohl in anderer Manier, verfährt die byzantinische Kunst und so wahrt sie auch in der Webmalerei den Charakter des Teppichs, im Mosaik den der Steinfläche. — Dieß führt uns aber zum zweiten Sinn des auf die Kunst angewendeten Begriffes: Substrat. Wir können darunter den an sich schon künstlerisch geformten Gegenstand verstehen, welcher mit einem Anhang verziert wird, das örtliche Unterlager (Gefäß, Geräthe, baulichen Körper) und können den Satz aufstellen: Die menschliche Gestalt wird dem Gefüge dieses Substrates stylistisch angeformt, so daß sie also halbwegs bloß dekorativ, architektonisch, keramisch, vorhang- und tafelartig, deckelhaft, kapselmäßig, schlußgerecht erscheint. — —

Doch ist zur Rechtfertigung dieser Analogie so spezielle Erörterung nicht nöthig. Es genügt, wenn wir konstatiren, daß im Byzantinismus plastische Energie so wenig wie in der unreifen und in der verlebten Mythologie zu suchen ist. Dieß ist nun aber hier wie dort sowohl ein Vorzug als

ein Mangel und wenn wir schließlich, der Erwägung gemäß, von welcher wir in dieser Betrachtung den Ausgang genommen haben, festzustellen suchen, welche Schätzung dem späten Byzantinismus gebührt, wie sich hierin Werth und Unwerth zu einander verhalten, so dürfte etwa Folgendes zurechtbestehen: Die Transformation der spätbyzantinischen Bildkunst in's planimetrisch und stereometrisch Dekorative ist wohl ohne Frage aus einem „Verfall" der Kunst zu erklären, aus einer „Erstarrung" des Gefühls für organische Körperlichkeit, allein ebensosehr aus einer Zuschärfung des Sinnes für Flächenschmuck und Architektonik. Wir haben es also, auch werthkritisch genommen, mit einem eigenthümlichen Ineinander zu thun, mit einer Zweieinigkeit von Kunst und Unkunst, artistischer Absicht und handwerklicher Verblendung. Das „Schematische" ist in einer Hinsicht Folgezwang rathloser Befangenheit und Unkenntniß, in andrer Hinsicht frei gewollt und stylvoll durchgeführt.

Rumohr und Giotto.

Wenn wir lesen, wie der große Eröffner italienischer Kunst von dem Manne beurtheilt wird, der die Wissenschaft ihrer Geschichte begründet hat, so haben wir einen Pietätskonflikt zu überwinden. Giotto, wohl noch ein archaisch gebundner Meister, aber voll ursprünglicher Wucht und überwältigender Darstellungskraft, erfordert gebieterisch unsre Ehrfurcht — und Rumohr, der gründliche Forscher, der feine Kenner und eindringliche Kritiker, den wir als überlegnen Führer und Lehrmeister zu betrachten gewöhnt sind, er will uns diese Ehrfurcht schmälern.

Rumohr beginnt damit, die ältesten literarischen Aussprüche über ihn zusammenzustellen:

Da ist zunächst der Bildhauer und Goldschmied Lorenzo Ghiberti, 50 Jahre nach Giottos Tod geboren, der in seinem commentario secondo Folgendes von Giotto rühmt: „Er hatte die neue Kunst herbeigeführt und die rohe byzantinische Manier verlassen. Viele seiner Schüler waren kunstgerecht wie die alten Griechen. Er führte die Natürlichkeit (l'arte naturale) und die sittliche Anmuth (gentilezza) herbei, ohne über das Maß hinauszugehen."

Ähnliches sagt Cennino Cennini, der Schüler des Giottisten Agnolo Gaddi, in seinem libro dell' arte o trattato della pittura: „Er verwandelte die Malerkunst vom Byzantinischen wieder in's Italienische und leitete sie zum heutigen Stande. Er handhabte die Kunst vollkommner als je einer."

Rumohr nimmt diese Äußerung Cenninis lediglich im technischen Sinn: Giotto habe die zäheren byzantinischen Bindemittel, welche aus ölgelösten Harzen bestanden, aufgegeben und zu den hellen, flüssigen der altchristlichen Malereien in Italien zurückgegriffen, wozu hauptsächlich Milch von jungen Sprossen und Feigen verwendet wurden. Allein er verbesserte diese Technik, begann bei Wandbemalungen die Farben auf den frischen, nassen Grund aufzusetzen und dann al secco Ergänzungen nachzutragen. Dabei erreichte er eine leichte Vertreibung der Farben vom Hellen in's Dunkle, ein lichtes, rosiges Kolorit; Qualitäten, welche mit den Ergebnissen der alteinheimischen Malmethode, wie sie in Katakomben ersichtlich sind, nur entfernte, höchst allgemeine Verwandtschaft haben.

Dabei ist zu bedenken, daß zu dieser Neuerung Vorgänger beigetragen hatten.

Vasari übertreibt entschieden, indem er behauptet, der Kunstbetrieb in Italien von Cimabue und Giotto sei ausschließlich in byzantinischen Händen gelegen. Byzantinische Mosaizisten und Maler beherrschten wohl das Kunstleben in Venedig, Unteritalien, Sizilien, gründeten dort Schulen, bildeten Brüderschaften. Aber die Italiener waren für sich selber zu einer ähnlichen, wiewohl technisch geringeren Kunst gelangt und wenn sie von den Byzantinern

Einfluß erfuhren, so geschah dieß auf einem Wege, den sie bereits aus eignem Willen eingeschlagen hatten. Überdieß zeigen sich dann später frische, vom Byzantinismus unabhängige, nationale Keime (romanischen Styls) in Rom und Toscana, kindliche Versuche zu lebendiger Schilderung ohne traditionelle Voraussetzung.

Das nöthige Talent für diese Bestrebungen bringt freilich erst Cimabue mit. Seine Altartafel in S. Maria Novella zu Florenz, zeigt einen leichten Anlauf zur Lichtung der Farbe. Innerhalb der byzantinischen Formeln sucht er den Vortrag zu verbreitern, die Gewandung natürlicher zu gestalten, die Köpfe zu beseelen. Noch mehr der höher begabte Duccio, welcher jedoch die minutiöse Pinselschrift byzantinischer Malweise beibehält. Doch überwindet er so wenig wie Cimabue die bleifarbigen Schatten und gelblichen Lichter seiner Vorgänger. Es gelingt ihm nur ein geringer Fortschritt zu mehr Weichheit, Helle und Lebensausdruck. Die alten Mauern des Kunstvermögens bleiben stehn und der lichtwehrende Fenstervorhang ist nur um ein Weniges gelüftet. — Beide, Cimabue und Duccio, haben nach Rumohr „die Würde und intensive Schönheit der byzantinischen Gestalten mit Freiheit nachgebildet und durch Vergleichung mit der Wirklichkeit neu belebt."

Und nun fährt er folgendermaßen fort: „Giotto hingegen durchbrach die Schranken, welche jene noch anerkannt hatten, und entäußerte sich, indem er den Rest veralteter Manieren abwarf, zugleich des hohen, ächt christlichen und ächt künstlerischen Geistes, welcher selbst aus jenen so vielfältig verkümmerten Darstellungen noch immer hervorleuchtet."

Im Folgenden variirt er dann diesen Gedanken und sucht ihn auch einigermaßen zu begründen —: Die Möglichkeit der Neuerung liegt in der Kraft, die Gesinnung aber, worauf diese ruht, ist unheilig und frevelhaft. Giotto's Talent, Muth, bahnbrechende Geistesstärke gibt er zu, nicht aber die „religiöse Strenge des Eingehens in die vorwaltenden Kunstaufgaben seiner Zeit", nicht „die Tiefe und Erhabenheit der Auffassung".

Dann beruft er sich auf die bekannten Erzählungen Boccaccio's und Sacchetti's, auf jene Gespräche und Witze, welche ihn völlig übereinstimmend als einen profanen Rationalisten und trocknen Verstandesmenschen erscheinen lassen. Die legendarischen Handlungen und dogmatischen Allegorien, worauf Giotto besonders angewiesen war, sollen nur insofern Werth für ihn gehabt haben, als sie menschliche Beziehungen einschloßen, denen er in der That nach dem Stande seines Könnens viel Kraft und Wahrheit gegeben habe. Wohl sei er ein lebendiger, geistreicher, scharf beobachtender, objektiver Kopf gewesen, wohl sei sein künstlerisches Verdienst: Die Naturähnlichkeit der Aktion und die geistige Beziehung der Gestalten untereinander, aber es fehle der aufrichtige fromme Gehalt. Und ebenso die Schönheit. Er tadelt die unbestimmte, verwaschne Draperie, die stereotype, ungefällige Bildung der Gesichter und schließt, dem Anfang entsprechend, mit der Behauptung: Giotto habe durch Hinlenkung der Kunst zum Lebendigen, Thätigen auch die einreißende Entfremdung derselben von den christlichen Ideen befördert.

Diese Ansicht Rumohr's ist eine so wirre Mischung

aus wahrem und halbwahrem Denken, richtigem und falschem Sehen, daß ihre Bekämpfung und Zurechtlegung ein Geschäft von längerer Hand ist.

Wir wollen zunächst einige der bisherigen Entgegnungen registriren.

Schnaase tritt wie Burckhardt und Hotho mit voller Entschiedenheit für die sittliche Würde Giotto's ein. Er findet den Ursprung von Rumohr's Kritik zum Theil in seinem Widerspruchsgeist, der durch eine unter den deutschen Malern in Rom herrschende schiefe Auffassung Giotto's gereizt worden sei, zum Theil aber darin, daß Rumohr bei aller Kennerschaft immer mehr Sinn für Tafelgemälde als für Fresken hatte. Dieß mußte freilich dem Meister, der zumeist als Wandmaler thätig und hierin ungleich bedeutender war als in Staffelei-Arbeiten, zum Schaden gereichen.

Crowe und Cavalcaselle sind besonders eingehend in der artistischen Würdigung Giotto's. Ihre Kritik steht in der Hauptsache derjenigen Rumohr's schroff gegenüber. Sie loben Giotto's gesunden, unbefangnen Sinn, sein offnes Auge für die sittlichen Schäden des Mönchsthums. Sie nennen Rumohr's Abneigung eine seltsame Idiosynkrasie und schließen mit dem schlagenden Satze: „Gibt man zu, daß die poetische Gestaltungskraft nur dann fähig ist, die höchsten Gegenstände zu berühren, wenn sie von innrer Überzeugung getragen wird, dann sind Giotto's religiöse Darstellungen ebenso viele Zeugnisse seines gläubigen Christengemüthes."

Ed. Dobbert findet den Grund der Stimmung Rumohr's in seiner Romantik. Eine solche Anschauung sei natürlich,

wo die Kunst als Magd der Religion gelte. Es sei gerade das Verdienst Giotto's, eine weltliche, selbstherrliche Kunst begründet zu haben. Auch erinnert er daran, daß schon in den vierziger Jahren des 15. Jahrhunderts der Paduaner Michele Savonarola in seiner Epistel zum Lobe Giotto's gesagt habe: Derselbe habe zum ersten Mal moderne Gestalten in wunderbarer Weise geschaffen.

Hören wir dagegen eine Stimme aus der Sphäre katholischer Geistlichkeit! E. Frantz, welcher sich in der „theologischen Quartalschrift" (Tübingen, 1879, LXI., 564 ff.) über Giotto's Wandgemälde in Padua ausspricht, besitzt eine hervorragende Begabung für die Sache und eine sonore Beredsamkeit, welche aus feurigem Herzen hervorbricht und alle Register zieht. Aber seine hinreißenden Ausführungen nehmen — abgesehen von ihrer Tendenz — vielfach einen kanzelmäßigen Zug an, worin sich römisch kirchliche und persönliche Geschmacksbedürfnisse zu höchst salbungsvollem Pathos verbinden. Der rollende Strom seiner Worte macht leider starken Aufwand von herkömmlichen Klangfiguren und verliert sich in tautologische Erbaulichkeiten.

Zum Eingang sagt er sogleich: „Wenn es Etwas gibt, das uns lebhaft an den paradiesischen Zustand reiner Auffassung des Göttlichen, des kindlich frommen Verkehrs mit dem Urheber aller Dinge erinnert, so ist es die mittelalterliche Kunst in der Glaubensinnigkeit, Einfalt und Größe der Anschauung und Sprache, wie sie durch Giotto zu unvergleichlicher Würde und höchstem Adel erhoben worden ist." Er ist hingerissen „von der Innigkeit, Wärme des religiösen Empfindens und der unendlichen Noblesse der

künstlerischen Anschauung, welche nur auf dem Boden heiliger und reiner Begeisterung gewachsen sein können." Er hält jene Anekdoten für unwürdig der Beachtung. Giotto's Erweckung des Lazarus in Padua ist ihm „eine Predigt voll apostolischer Reinheit, ein evangelischer Bericht ohne Makel, in die einfachen Kunstformen des Trecento gegossen." Über allen Affekten des Dramatischen thront „göttliche Ruhe, jene feierliche Stille, in die Giotto alle seine Kompositionen taucht, die Sabbatruhe, in der der Ewige wandelt". Das Abendmahl ist ihm ein Andachtsbild voll großer, heiliger, überirdischer Ruhe, ein Bild der unvergleichlichen Gemeinschaft der gottliebenden Seele mit dem in den hl. Geheimnissen anwesenden Gott". Zum Gipfel der Begeisterung erhebt sich seine Sprache im Anblick der Grablegung, worin „aus dem hl. Leichnam unsterbliche Hoheit, Majestät und Ruhe, wie eine Sonne über das wogende Meer des Schmerzes, höhere Verklärung ausstrahlen". — „Über dieser Pietà", sagt er endlich, „schimmern die ersten Strahlen des Ostermorgens, und die fernen Klänge des Gloria und Resurrexit, auf Engelsfittigen getragen, ziehen durch die düstre Luft des Calvarienberges." Zum Schluß äußert er sich über das Ganze seiner Kunst unter Anderem folgendermaßen: „Neben Szenen voll stiller Größe und Heiligkeit bringt er gewaltige Affekte, durch edles Maßhalten gebändigt, zum ergreifenden Ausdruck, die unser Herz erbeben machen und es doch wieder sänftigen durch die Gegenwart des Ewigen, Unwandelbaren, die Alles durchdringt, verklärt, der Vollendung zuführt. — Seine religiösen Ideen sind voll paradiesischer Frische und gesunder

Kraft, auf gesundem Glaubensboden gewachsen und darum so allgemein verständlich, weil sie sich an alle christlichen Herzen wenden."

Da steht nun also Behauptung gegen Behauptung in mehr als einer Hinsicht, Grundsatz gegen Grundsatz, Urtheil gegen Urtheil und es tritt unter diesem Gesichtspunkt eine klare Scheidung ein, während unter dem andern eine Verbindung stattfindet. Nach Rumohr war Giotto ein irreligiöser, profaner Kirchenmaler und ist deshalb sein Schaffen stumpf und verwerflich. Nach Frantz war er ein sehr frommer, glaubensgroßer Maler und ist darum seine Kunst so gewaltig und ergreifend. Frantz sieht und genießt, was Rumohr vermißt. Er gesellt sich hiemit zu Crowe und Cavalcaselle, überhaupt zu allen Bewundrern Giotto's, während er im Prinzip mit Rumohr übereinstimmt. Nach diesem war die Neuerung Giotto's, sein Abgehen von der christlichen Tradition, vom hieratischen Styl ein künstlerisches Verbrechen; nach Ed. Dobbert u. A. ein künstlerisches Verdienst. —

Es handelt sich hier um das Verhältniß der Kunst zur Religion überhaupt. Rumohr (und ebenso Frantz, wenn auch mit andrer Auffassung Giotto's) vermischt die Begriffe; christlich und künstlerisch. Nazarenisch tingirt, wie er war, fühlte er sich persönlich dazu gedrängt. Diese romantisch-nazarenische Richtung war ja überhaupt in der damaligen Zeit verbreitet. Ich erinnre nur an Overbeck, an Wackenroders Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, an Sternbalds Wandrungen von Tieck. Göthe sagt hiezu: „Weil einige Mönche Künstler waren, sollen alle Künstler Mönche sein!"

Das Wesen des Nazarenismus beruht ja eben auf der Verwechslung von Kunst und Religion, worin das vorliegende Urtheil Rumohrs befangen ist. Daher sind die Nazarener: Archaisten, Gothiker, Präraphaelisten. Und diese letzteren: vorwiegend in Imitationen Fra Giovanni's von Fiesole und Perugino's befangen. Daher sind sie Gegner freier Entfaltung und weltlicher Ausbreitung. Daher wollen sie die Malerei auf die altstrengen Formen zurückzwingen. — Eine solche Anschauung muß nun freilich die unerbittlich hervortretende Antinomie im Verhältniß zwischen Kunst und Religion besonders schwer empfinden.

Noch klarer stellt sich dieses Verhältniß dar, wenn wir die strengen Tendenzen des heutigen Katholizismus aus den Arbeiten von E. Frantz kennen lernen. Raphael's spasimo di Sicilia mit Giotto's Kreuztragung vergleichend, gibt er zu, daß sein Werk „menschlich (sic) wahrer gezeichnet" sei; „aber," wendet er ein, „die Idee des leidenden Gottmenschen hat gewiß nicht an Vertiefung gewonnen, und während das Mitgefühl in den Vordergrund tritt, bleiben wir an der menschlichen (!) Erscheinung haften, ohne zum Göttlichen emporzusteigen" (S. 598). Angesichts der Maria im spozalizio von Giotto, „dieses Urbildes aller Reinheit und Demuth, dieser erwählten Mutter eines neuen Geschlechts, deren Schönheit ganz g e i s t i g (!) ist, einer Gestalt, wie sie nur aus einem gläubigen, an den Quellen des kirchlichen Lebens genährten Künstlergemüth hervorgehen konnte, das an der Hand der Kirche die ewigen Gedanken Gottes, die Ideale seines Reiches angeschaut hat," empfindet Frantz lebhaft, „wie empfindlich die R e n a i s s a n c e die

Auffassung der Immaculata in ihrer dem Himmel entsprossnen Würde geschädigt hat, indem sie die Formgebung (!) in den Vordergrund drängte" (S. 584). Auch der Schluß dieser seiner schwungvollen Glorifikation Giotto's enthält (S. 608) eine derartige Polemik: „Was hat die Renaissance mit ihrem dem verwüsteten Heiligthum Griechenlands geborgten (? entlehnten) Gestalten, ihrem buhlerischen, verweichlichten Gefühl, ihrem heidnischen Olymp, deren Ideale mehr in der Gespreiztheit der nachalexandrinischen Schöpfungen, einer mediceischen Venus, einem Apoll von Belvedere wurzeln, als in den keuschen, abstracten Gebilden politisch großer Zeiten, was hat die Renaissance dem Volke geboten, das sich christlich nannte, als ihr bacchantischer Festzug in die stillen Hallen des Gotteshauses eindrang, und die Tüncher die Werke der Trecentisten überdeckten oder herabschlugen? Was hat das Herz gewonnen, wie hat die Kunst ihre Aufgabe erfüllt, die Seelen zu veredeln, mit heiligen Phantasien zu erfüllen, sie zu stärken zur Erfüllung ihrer Lebensaufgabe, zu trösten und aufzurichten in den Widersprüchen des Lebens und ihr die Ideale einer besseren Welt vor Augen zu stellen, die allein die Armseligkeit der gegenwärtigen versöhnen können? Wie hat die Kunst diese moralische Aufgabe, die ihr schon Aristoteles zuwies, erfüllt, seitdem sie die königlichen Wege verließ, auf welche sie die Kirche geleitet, ihrer stolzen Bahn unter den Sternen des Himmels den Rücken kehrte, um in den Dienst der Welt zu treten, die sie zur Sklavin erniedrigte?"

Gegen solche Äußerungen hochgehender Kirchenrhetorik, wie gegen Rumohr's mißgelaunte, aus einer romantischen

Anwandlung erwachsene Verkennung Giotto's, ist zunächst einfach Theoretisches einzuwenden. — Das wahre Verhältniß, die Verbindung von Kunst und Religion besteht darin, daß die letztere Phantasiebedürfniß hat, daß sie heilige Personen, Ereignisse zur Vorstellung bringen will. Die Religion ist mit ihrem Bilde dicht und innig, unfrei verwachsen und ihre prinzipielle Beziehung zur Sinnlichkeit ist von Vorneherein eine negative. Ihr Zweck ist das subjektive Heil, sie will erbauen, ermahnen, zerknirschen, das Innenleben, das Gewissen durchschüttern. — Vor dem Blicke der ästhetischen Phantasie schwebt dagegen der Schein, das reine, geistgetränkte Bild der Weltharmonie und in der Werkstatt der Kunst ersteht die greifliche Form, das gegenständliche Bild. Dieses aber, dessen Werth in der lebensvollen Erscheinung als solcher, in der idealen Bildmäßigkeit liegt, kann dem religiösen Abhängigkeitsgefühl nicht recht entsprechen. Die Menschenideale in heiligen Bildern sollen überirdisch und beseligend wirken, indem sie alles Außenwerk, Sinnlichkeit und Selbstliebe bannen; sie sind aber eben doch menschlich, müssen Fleisch und Blut zu haben scheinen, wenn sie erheben und anmuthen sollen. Auch im Liebling der Nazarener, in Fra Giovanni Angelico da Fiesole sind Kunst und Religion nicht identisch. Seine Frömmigkeit hätte ihm nicht gesagt, wie hier und dort die Falten zu behandeln, die Farben zu mischen, die Figuren zu stellen und in Bewegung zu bringen, die Glieder zu wenden sind. — Die Religion nun verlangt: Die Kunst, wesentlich menschlich und auf die Formen des Lebens angewiesen, wie sie ist, soll der Andacht zur Weltflucht verhelfen;

und dieses Bedürfniß erfährt eine Zeit lang sein Genüge. Solange halb ornamentive und unentwickelte oder asketische Typen herrschen, erwacht kein Gefühl des inneren Widerspruches. Aber mit der Ausreifung der künstlerischen Freiheit beginnt auch die Trennung zwischen Kunst und Religion, denn die Gestalten sind jetzt natürlich geworden.

Giotto ist der erste Maler, welcher Hand an das Werk dieser Lösung gelegt hat, er war so muthig, so ernst, um nach Kräften die Kunst als Kunst zu betreiben. Jedoch war er hiebei nicht etwa ein wilder, den Organismus christlicher Kunst sprengender Revolutionär. — Dieß wird von Schnaase mit Recht betont. — Wie Dante ist er Realist auf dem Boden der Dogmatik. Die Natur ist ihm wie diesem ein neu aufgefundner Kommentar der altbekannten kirchlichen Anschauung. Die Einheit des mittelalterlichen Bewußtseins erscheint in seiner Kunst noch unentzweit. Und so nehmen wir darin auch noch eine relative Einheit der Kunst mit der Religion wahr und nichts von einem Bewußtsein des inneren Widerspruches und der bereits halb vollzognen Emanzipation.

Diese ganze Frage führt eigentlich weiter zu dem Verhältniß zwischen Kunst und Charaktergröße überhaupt. Begrifflich sind diese Qualitäten gewiß zu unterscheiden, aber nicht absolut zu trennen. In großen Künstlern ist Beides verbunden. Die innre Wucht der ernsten Künstlerpersönlichkeit dringt in die Formen. Nur dürfen wir nicht daraus schließen, daß deshalb auch in ihrem praktischen Leben sittliche Erhabenheit nachweisbar sein müsse. Denn ihr *künstlerisches* Leben bewegt sich ja in einer zweiten,

unwirklichen Welt und ist wesentlich imaginär, also freie Selbstentfaltung und Versetzung.

Wenn wir nun dieses Verhältniß in Zeiten verfolgen, welche noch durchaus mit religiösen Stoffen beschäftigt sind, wie in Giotto's Tagen, so muß der Satz gelten, daß vom Künstler nicht spezifische Frömmigkeit erwartet werden darf. Giotto mag immerhin ein heitrer Witzbold gewesen sein, ja selbst nicht ohne gelegentliche Anflüge von Ketzerei. Dieß that der grundfesten Kirchlichkeit damaligen Lebens keinen Abbruch und Giotto, der Augenmensch, die frische, human angelegte Künstlernatur, konnte sich um so eher spaßhafte Bemerkungen erlauben, ja eine vereinzelte Polemik, als er durchaus auf dem Boden streng christlichen Glaubens stand und von seinen mächtigen Mauern umhegt war. Wohl ist sein Leben vom Dunkel der Vergangenheit verhüllt und wir müssen daher auf Erkenntniß seiner wirklichen Religiösität verzichten, aber seine Kunst zeigt, daß er ein ehrlicher Kirchenmaler war. Ich erinnre an den Satz Schleiermachers: „Religiöse Haltung in religiösen Stoffen kann eine bloße Wirkung des Gesammtlebens auf den Künstler sein.“ Auch ist auf diesen unsren Fall eine Anmerkung zur Kritik Perugino's in W. Bode's Bearbeitung des „Cicerone“ von Burckhardt anzuwenden: „Die Frage, ob Pietro Perugino jemals so gefühlt hat, wie seine Gestalten fühlen, ist eine ganz unstatthafte und beeinträchtigt die ewigen Rechte der Poesie. Auch als Atheist, wofür Vasari ihn ausgibt, hätte Pietro seine Ekstasen malen dürfen und sie könnten ganz wahr und groß sein; nur hätte ihn dabei eine innre poetische Nöthigung bestimmen müssen. — Der Künstler hat

als Künstler gar keine andre Gesinnung nöthig, als die sehr starke, welche dazu gehört, um seinem Werke die größtmögliche Vollkommenheit zu geben. Seine sonstigen, religiösen, sittlichen und politischen Überzeugungen sind seine persönliche Sache. Sie werden hie und da in seine Werke hineinklingen, aber nicht deren Grundlage ausmachen.“ Es ist also zugegeben, daß selbst ein irreligiöser Künstler religiös Empfundnes schaffen kann. — Von solch einem Dualismus kann aber hier keine Rede sein. Vielmehr überzeugen wir uns von einem festen, nur wenig gelockerten Zusammenhang mit dem Dogma. Was dagegen spricht erscheint sehr geringfügig.

Wenn wir in Giotto's Werken die zahlreichen Züge wuchtiger, wahrhafter Religiösität wahrnehmen, so erkennen wir, daß er ganz naiv an der mönchischen Zeitstimmung theilnahm. Seine Kunst bleibt getragen von dem verbreiteten Ernst vollgläubiger, frisch belebter Frömmigkeit der Zeit. In seinem, von Rumohr mitgetheilten Gedichte über die Schäden der Armuth protestirt er nur gegen gewisse Ausartungen des Franziskanerthums und mit Recht nennt Frantz dasselbe ein klares Zeugniß seiner „idealen Anschauung“ und „seines Eifers für die Reinheit der von dem großen Apostel des Mittelalters gepredigten Lehren, welche bei dem starken Andrang zu seinem dreifachen Orden vielfach bei Seite gesetzt wurden.“

Dem vergleichenden Blicke erhellt jedoch allerdings, daß seiner Kunst gewisse Seiten der Frömmigkeit nicht eigen sind und hierin ist wohl der objektive Grund von Rumohr's Mißkennung zu suchen. Rumohr's Anspruch an

malerischen Glaubensausdruck geht offenbar von beschränkten, d. h. vereinzelten Vorstellungen aus, von einer Vorliebe für gewisse Gefühlsformen der Religiosität. — Die „byzantinische“ Kunst hatte vornehmlich die Zeitlosigkeit, den Urbestand, die für Ewigkeiten festgemauerte, regelhafte Ruhe des Göttlichen veranschaulicht und mit fast mienenlosem, fragwürdigem Ausdruck als etwas Fernes, absolut Erhabenes vor das Auge der Andacht gestellt. Die Wirkung ihrer Mosaiken ist eine unvergleichbar kirchliche. Die gediegne Verwachsenheit mit den Wandmaßen, die starke Ornamentalisirung, Architektonisirung der Gestalten, das betonte Darthun derselben mit reiner Vorderansicht, der streng vorbildliche, repräsentative Charakter, alle diese Qualitäten sind wunderbar wohlberechnet für primitiven Volkssinn, im höchsten Grade pädagogisch. Man spürt derartigen Gemälden an, daß die mittelalterliche Kunst aus kultvereinlichen Scholen, öffentlichen Basiliken und Synagogen herstammt. Ihre Menschentypen haben etwas Scholarchisches, Richterliches, Zelotisches; sie erscheinen als die demonstrirenden Verkünder der christlichen Glaubenslehre und als die strengen Hüter ihres Rechts. —

Die fesselnde, auf die Dauer fast unerträgliche Wirkung eines gerade hergewendeten Antlitzes zeigt die Lebenserfahrung. Dieser Wirkung bedient sich die Kunst, besonders gerne die Porträtmalerei und läßt den Dargestellten Auge in Auge vor den Betrachter treten. Ist dieser naiv, so fühlt er sich förmlich durchbohrt und gespenstisch verfolgt. Man denke nur an die zahlreichen Bildersagen! Byzantinische und byzantinisch-romanische Wandgemälde in und

über der Concha üben aber noch ganz andre Macht. Ein großartiges Beispiel hiefür ist hier in Deutschland das Wandgemälde der Madonna im Chor der Klosterkirche Neuwerk zu Goslar. Unwandelbar, ewig gleich ragt sie. Heilig einsam aus überirdischer Sphäre, geheimnißvoll beschwörend, tief eindringlich und ewig fremd blickt sie uns in die Seele. Eine gallenlose Sphinx, ewig räthselhaft für den im Leben befangnen und überwältigend, denn sie rückt näher und näher und überwallt schließlich den schwindelnden, vergehenden Sinn. Diese hypnotisirende Wirkung ist fast allen byzantinischen Kirchengemälden eigen, auch den ähnlichen, welche zwischen dem 5. und 13. Jahrhundert von Italienern ausgeführt wurden. Immer ist es das Gefühl des Ewigen, das in ihnen waltet, sei es nun um einen Grad milder oder strenger. Frühere Darstellungen, welche vor dem 11. Jahrhundert entstanden, sind etwas finstrer. Der Blick der Gestalten wirkt oft wie ein heiliger Malocchio, medusenhaft drohend, alles Profane verweisend. In sikulo-byzantinischen und römischen Mosaiken des 11. und 12. Jahrhunderts finden wir dann eine gewisse Erweichung, welche sich in einem leichten Neigen der weiblichen Häupter bekundet. Es hängt dieß mit dem Madonnenkultus zusammen, der eine, in spätrer Zeit wohl zunehmende, namentlich durch Jacopone da Todi und Buonaventura ausgesprochne Steigerung in's Minnigliche erfährt. So behandelte Gestalten scheinen wie von einem Mitleiden mit der sehnenden Seele des Gläubigen ergriffen und selber liebend und sehnsüchtig bewegt.

Diesen persönlicheren Ausdruck bilden bekanntlich Cimabue

und namentlich die altsienesischen Meister, Duccio, Simone Martini und der geniale Ambrogio Lorenzetti weiter, indem sie sich im Übrigen eng an die byzantinische Styltradition halten, an das Vorbild halbornamentiver Mosaiken und Miniaturen. Unter den letzteren sind aber Werke zu unterscheiden, welche erkennen lassen, daß sich mitten im Gang byzantinischer, d. h. mosaizistisch-ornamentiver Bildkunst eine antikisirende Geschmacks-Richtung forterhalten hatte, welche Imitationen antiker Vorlagen verlangte. Dieß scheint mir besonders auf den neu belebten Schönheitsinn A. Lorenzetti's gewirkt zu haben. Die liebliche Gestalt der Pax im Rathhaus zu Siena macht die Annahme einer (direkten oder indirekten) Einwirkung antiker Malerei durchaus nothwendig. Doch ist es hier nicht unsre Aufgabe, dieß näher zu verfolgen. Wir haben nur zu konstatiren, daß in den Werken altsienesischer Malerei eine eigenthümliche Inbrunst, ein subjektiv erregter, leicht fieberhafter aber meist in anmuthigen, zarten Formen sich wiegender Geist waltet. Sie sind die ersten Lyriker in der neueren Kunst, Seraphiker wie Franz von Assisi und die Seinigen, malende Laudendichter, ähnlich einem Jacopone da Todi, von welchem die tief empfundne Lauda: Stabat mater dolorosa herrührt. Auch ihre Dramatik ist mehr nach Innen gewandt und wesentlich schwärmerischer Natur.

In Giotto's Kunst dürfen wir nun allerdings die streng heilige, rein vorbildliche, unwandelbare Existenz-Erscheinung höchster Mächte, wovor demüthige Gottes f u r ch t das Knie beugt, nicht wie im Byzantinismus suchen, noch die Poesie himmlischer Liebe, wie bei den alten Sienesen.

Aber gleichwohl zeigt sie uns wahrhaft religiöse Potenzen. Er verherrlicht das Überirdische nicht sowohl in seiner Existenz als in seiner exekutiven Bethätigung. Er schildert die Glaubensmacht in ihrem steten Gang, in ihrem Heldenthum, in ihrer Tragik. Seine Kunst ist expansiv, episch, dramatisch. Er ist ebensowenig von dogmatischen Ideen (wiewohl er ihre Verbildlichung nicht ausschließt) als von subjektiven Stimmungen bewegt, sondern vorherrschend historisch gesinnt, er will von hohen Dingen erzählen, welche die göttliche Gewalt bekunden, erhaben bewegte, erschütternde Handlungen darstellen. Dieß aber mit vollster Entschiedenheit. Alles soll heraus zur evidenten Motion. Und dabei malt er seine Gestalten — bezeichnender Weise — mit Vorliebe seitwärts gewendet, im Profil, ächt reliefartig. Auch ganz abgekehrte kommen vor. So erscheinen sie vollkommen unter sich, nur mit einander, d. h. mit ihrer Angelegenheit, ihrem besonderen Schicksal beschäftigt. Das pädagogisch-dogmatische Darthun des Byzantinismus ist also aufgegeben; ein objektiver, fester Sinn schildert und will, aus eignem Antrieb entgegenkommend, geschildert sehen: große Thaten und Ereignisse der Glaubensgeschichte in selbständiger Erscheinung, ohne Rücksicht auf die Gegenwart der Gemeinde, aber in einfachster Klarheit.

Giotto trennt sich hiemit nicht nur vom Mystizismus sondern auch vom Dogmatismus und zwar vom neuen wie vom alten, welcher die byzantinische Malerei beherrscht hatte. Den neuen, weiter gebildeten vertrat besonders das damalige Dominikanerthum. Dieses war im engeren Sinne kirchlich, scholastisch gesinnt und die Künstler, welche den

Ideen des dominikanischen Philosophen Thomas von Aquino Ausdruck zu geben hatten, wie z. B. Traini und die Meister der spanischen Kapelle in Florenz, hielten sich auch deshalb in den allgemeinen Prinzipien der Veranschaulichung (trotz Giotto's Neuerungen) wieder mehr an das Muster des Byzantinismus, welcher ja im höchsten Grade dogmatisch-repräsentativ war, wiewohl er es noch mit einfacheren Gedanken zu thun hatte. Giotto selber bleibt der Tradition desselben noch näher in Altargemälden, aber freilich zeigt er sich hiebei nicht recht in seinem Elemente. Den wahren Giotto finden wir nur in Legenden- und Passions-Bildern. Er stellt sich hiemit in die Sphäre des Franziskanerthums (obgleich er an der Gefühlsschwärmerei desselben nicht Theil nimmt) und zwar insofern, als die lebendige Vergegenwärtigung des Lebens Christi, das in der Franziskuslegende nachgebildet und in der meditatio vitae Christi von Buonaventura so phantasievoll erzählt wird, sich mit außerordentlicher Kraft in seiner Kunst vollzieht.[1] Er bringt ja die Vorgänge der Glaubensszenen so drastisch zur Anschauung, daß dagegen alle früheren und gleichzeitigen Bildwerke lahm und ohnmächtig erscheinen. Doch auch das Franziskanerthum war trotz diesem Geiste einer Neubelebung keineswegs frei von Scholastik, welche ja mit der Mystik ebensowohl in Form der Anziehung als der Abstoßung korrespondirt. So mußte Giotto in der Unterkirche des h. Franz zu Assisi

---

[1] Diese Zusammenhänge hat vorzüglich H. Hettner beleuchtet, hiebei jedoch die abweichenden Elemente in Giotto's Kunst, das Unlyrische derselben außer Acht gelassen.

die Gelübde desselben und seines Ordens: Armuth, Keuschheit, Gehorsam veranschaulichen. Es ist erstaunlich, wie er diese trocknen Allegorien mit seinem feurigen Odem belebt. Dem Bilde der Anmuth ist eine gewisse Poesie nicht abzusprechen. Im Übrigen freilich ließ der lehrhafte Gehalt nur eine geringe Vitalisirung zu. — —

Schon im 4. Jahrhundert hatte die christliche Religion so dogmatischen Charakter, daß die Katakombengemälde nicht sowohl Szenen als Glaubenssätze verbildlichen. Und auch als man von rein symbolischen Einzelfiguren zu erzählenden Schilderungen fortschritt, wurde die lehrhafte, exemplifikatorische Bedeutung derselben stärker betont als ihre historische Thatsächlichkeit. Die feierlich hergewendeten Gestalten scheinen in ihrem Thun zu stocken und, sich selbst ein Gleichniß, dem Beschauer die Moral ihrer Fabel erklären zu wollen. Hiedurch muß die Realität ihres Gepräges, zumal ihrer Leiblichkeit von vornherein abgeschwächt erscheinen. Alles konzentrirt sich auf den Blick und die demonstrirende Handbewegung. Die Gestalt hat somit etwas Uneigentliches, will nicht sowohl sich selber als ihren Inhalt bedeuten, ein relativ Anderes, nicht Gegenwärtiges; oder sie weist auf eine beigefügte Erscheinung, welche aber wieder auf ein Drittes, nur innerlich Ergreifbares hinlenkt (Sakrament der Eucharistie). Solche Auffassung war nur natürliche Folge des Wesens und Ganges der christlichen Religion, welche als Doktrin sich immer spitzfindiger und systematischer gestalten mußte. Das Phantasiegebäude des christlichen Glaubens beruht ja nicht sowohl auf der Historisirung und Ethisirung mythischer Naturpersonifikationen (wie die antike Theogonie)

als auf der Mythisirung geschichtlicher Gestalten und Vorgänge, philosophischer, moralischer Begriffe; und der vergöttlichte Stifter dieser Religion (dem ja eine Präexistenz als zweiter Person in der Gottheit beigelegt wurde) tritt als ein symbolisirender Lehrer ethischer und theologischer Ideen, als ein prophetischer Verkünder von innerlichen, über die Hinfälligkeit des Sinnlichen erhabnen Segnungen auf. Es lag also von Anfang an im Christenthum eine übersinnliche Aufhebung des Realen, eine Annullirung des sinnlich Wahrnehmbaren, ein fast unübersteigliches Hinderniß für die darstellende Kunst. Daß diese dennoch hervortreten konnte, ist nur aus ihrer unverlierbaren Natürlichkeit und selbständigen Bildkraft zu erklären, welche es zu Stande brachte, daß wir im Geiste der von ihr geschaffnen Erscheinung, also im Symbole selbst etwas empfinden können, was mit dem Gemüthswerth seines dogmatischen Sinnes übereinstimmt. Hotho ist es, welcher mit feinem Blicke nachgewiesen hat, daß hier nicht eine trockne Scheidung zwischen Idee und Bild stattfindet wie im Synkretismus der spätrömischen Götterkulte. Die altchristlichen Bildsymbole wollen, wie er sagt, „ähnlich wie lebensvolle Metaphern eines dichterischen Genie's oder eines Redners die Hauptgedanken der Heilslehre in bezugreich verwandten Ergebnissen unmittelbar vergegenwärtigen." — Doch mit der näheren Ausführung des dogmatischen Systems werden die Begriffe immer vielfältiger und spröder und hiemit wächst, in unbewußtem Abstreben hievon, die persönliche Auffassung des Volkes. Die Ehrfurcht vor den Heiligen geht auf Zeichen und Überbleibsel ihres Daseins über. Die Andacht, welche

sich zur Gottheit erheben will, verfängt sich abergläubisch in ihrem Abbild, das nun selbst für göttlich und wunderfähig gilt. Dieß hat bekanntlich im 8. Jahrhundert den Bilderstreit zur Folge. Nach Beendigung desselben werden bezeichnender Weise persönlich aufgefaßte Stoffe um so mehr beliebt: Schilderungen leidenschaftlicher Vorgänge, Martyrien, Passionsszenen. Aber ihre stärker betonte Wirklichkeit scheitert an künstlerischem Unvermögen und ist doch nicht so entschieden gefaßt, daß der doktrinäre Charakter, die lehrhaft, bedeutsame Beziehung zum Beschauer überwunden würde. Und zugleich fährt man fort, in Kirchen wie in Büchern die feierlich ragenden, bloß repräsentativen Gestalten des Heilands oder der Maria, einsam oder inmitten der Ihrigen, voranzustellen, indem man ihnen den besten Platz und die stärkste Wirkung gibt. Die Lösung des Problems, bewegte Szenen darzustellen, war also nur nebenher und nur schüchtern vorbereitet. Erst Giotto wagt es, die schicksalschweren Vorgänge der Glaubensgeschichte rein als solche zu schildern, in ihrem eigentlichen, objektiven Werth, der keiner Selbstberufung, keiner überbildlichen Hervorhebung bedarf. Er ist, wie gesagt, der erste Objektivist, der erste wahre Historiker in der christlichen Malerei, er führt die ungebrochne Bewegung, die zielfeste That in den Zauberkreis der Bildmäßigkeit herein, welche hiemit aus der Beschränkung auf das bloße Sein (Logos) erlöst ist. Dazu war aber eine gewisse Härte und gesund nüchterne Männlichkeit nöthig. Hätte er sich bei der zuständlichen Resonanz der Gefühle aufgehalten, wie die Sienesen, so wäre er nicht so weit gelangt. Deshalb darf er aber nicht kühl, nicht

unfromm genannt werden. In seiner Kunst spiegelt sich praktische, werkthätige Glaubenskraft, ein feuriges, aber von starkem Willen zusammengefaßtes und zu mächtigen Thaten geführtes Männerherz und seine besten Stoffe sind die ersten grundlegenden Thaten, Arbeiten, Opfer des Urchristenthums, die großen Bewährungen der Glaubenskraft, welche ohne jeden dogmatischen Zwischensinn erhaben wirken.

Wenn wir uns unbefangen auf diesen seinen Standpunkt stellen, dann erleben wir es vollauf, daß gerade Giotto's Kunst ein klassisches Beispiel der reinen Verbindung von strenger Gesinnung und Talent, von Ethos und Geschicklichkeit ist. Frevelhafte Neuerung, frivole Mißachtung steht keinem ferner als ihm. Kein Meister der Welt erregt mehr den Eindruck, daß der Großheit seines Styls eine große Seele zu Grunde liege als Giotto. Und daß dieser hohe, phrasenlose Ernst seiner Kunst von einer unvergleichbar mächtigen Wirkung auf die Zeitgenossen und Nachfolger war, ist wahrhaftig kein Wunder.

Wir haben zu Anfang dieser Betrachtung nur von Cimabue und Duccio als von Vorgängern Giotto's gesprochen. Neben diesen wäre wohl noch die Kunst des Musivikers Torriti in Anschlag zu bringen, denn dieselbe ist verhältnißmäßig freier vom Byzantinismus als der Styl der genannten Maler. Passavant nimmt auch einen Einfluß der Pisani an, was Rumohr nicht zugeben will. Neuerdings neigt man sich wieder mehr dieser Hypothese zu, namentlich mit Rücksicht auf den großen, vom starren Gefältel und Zierwesen der Byzantiner befreiten Zug der Gewandung. Niccolò Pisano kommt hier kaum in Betracht. Er lehnt

sich imitatorisch an das Vorbild antikrömischer Sarkophagskulpturen. Seine Figuren sind breit und untersetzt. Immerhin bahnt er aber nicht nur in technischer und stylistischer Beziehung, sondern auch mit dem objektiveren Charakter seiner Auffassung überhaupt ein Stück Weg. Wichtiger jedoch erscheint für unsren Zusammenhang Giovanni Pisano. Seine erhabne, gothisch gestreckte Stylistik und ihre Verbindung mit eigenthümlichen Regungen von gewaltsamer Subjektivität und von Naturalismus läßt fast auf französische Einflüsse schließen. Er soll jedoch auch deutsche Steinmetzen beschäftigt haben. Von diesen letzteren wie von ihrem Meister und von selbständigen Skulptoren deutscher Herkunft scheint mir Giotto, der ja auch Steinbilder und Bauten schuf, entschieden einige Anregung erfahren zu haben.[1] Der Geist seiner einfach großen Formenbehandlung, seine konzentrirte Beschränkung auf das Wesentliche der Erscheinung erinnert einigermaßen an die Monumentalität deutscher Skulpturen in Braunschweig, Trier, Naumburg, Bamberg und an verwandte Arbeiten in Italien, worin wir deutsche Urheberschaft vermuthen möchten, an Werke der Hohenstaufenzeit in Capua (Büsten des Kanzlers und des Oberrichters von Friedrich II. im museo campano), an eine weibliche Marmorbüste aus Amalfi im Berliner Museum, an das großartige Reliefbild der Krönung Ludwigs des Baiern im museo nazionale zu Florenz. Diesen deutschen Skulpturwerken aus der Periode des Übergangs vom ro-

---

[1] Ich stimme damit einer schon von Crowe und Cavalcaselle, sowie von H. Grimm aufgestellten Hypothese bei.

manischen zum gothischen Geschmack ist ein urwüchsiges Antikisiren eigen, eine rauhe Großheit typischer Natur. Sie haben nicht die heiße, subjektiv erregte Stimmung, das nixenhafte Lächeln, die scharf gezogne Stylisirung wie die frühgothischen Bildwerke in Frankreich, sie sind von einem durchaus objektiv gesinnten, auf erhabne Dinge gerichteten Geiste geschaffen. An derartige Muster und vielleicht an anwesende deutsche Künstler scheinen sich einige Florentiner, Pistojesen und Sienesen angeschlossen zu haben und aus dieser deutsch-italienischen Gruppe von Bildhauern erwuchs wohl die monumentale, an den Geist der Steinplastik gemahnende Malerei Giotto's. Doch erscheint er als Dramatiker zugleich von Giovanni Pisano inspirirt, welcher seinerseits wohl mehr von den Franzosen tingirt war und eigenthümliche Züge von Pathos und hervorzuckender Heftigkeit hat. Giotto mag im Herausstoßen des Willens, in kühner Aktivität von ihm gelernt haben, doch ist er hierin kraft jener andern Eigenschaften und Anregungen steter und allgemeiner; denn er stellt sich, wie G. Semper einmal bemerkt, sowohl der (barbarischen) Wildheit als dem Byzantinismus entgegen.

Crowe und Cavalcaselle haben Recht, wenn sie Giotto vornehmlich in der Farbengebung kunstvoll und bahnbrechend nennen. Das weich lasirte, rosig überhauchte Inkarnat, die warmen Halbtöne, der breite, massige Vortrag geben wie nie zuvor den Eindruck runder, plastischer Form und sie bereiten vermöge der duftigen Schattengebung auf die Entwicklung der Luftperspektive und eigentlichen Koloristik durch Masaccio, Fra Filippo Lippi, Piero degli Franceschi, Fra Bartolomeo, Andrea del Sarto vor.

Es ist für den kunsthistorischen Blick ein sehr kräftiger Ruck, womit er die Gestalt aus dem byzantinischen Flächenbanne zu befreien suchte. Der Erfolg ist freilich an sich kein großer, denn hiezu fehlte noch die wissenschaftliche Einsicht. — Das stärkere Bestimmen der räumlichen Umgebung und der leibhaften Form war nun eben die äußere Konsequenz jenes Abstrebens von dem starren, schildartigen Bilde des Einen, Allgemeinen, Unbewegten, was der Byzantinismus unter dem Einfluß asiatischer Geistestendenz und asiatischen Formsinnes so seltsam großartig zur Ausbildung gebracht hatte. Giotto will, wie wir gesehen haben, nicht mehr bloß allgemein repräsentativ die Göttlichkeit im Vollschein absoluter Obmacht, als eine quaderfeste Schutzwehr, welche alles Unreine ausschließt und ernstem Glauben dereinstige Aufnahme zusichert, als ein scutum fidei vor Augen stellen, sondern menschlich digerirt, in Leben und Handlung verwirklicht, aktual, in treibendem Schaffen, Stoß und Gegenstoß explizirt. Er will am Liebsten die hohen Werke, das friedlich vereinte Thun und die Kämpfe glaubensgeschichtlicher Persönlichkeiten, die welterschütternden Katastrophen und die Sensationen göttlicher Wunder zur Anschauung bringen. So muß er auch füglich die Gestalten als solche von der Fläche emanzipiren, muß sie nach Kräften abheben vom himmlischen ancile, von der schimmernden Brünne der Kirche. Und indem er dieß versucht, thut er die ersten, stolzen Schritte, die Natur zu rehabilitiren und zwar die Natur des europäischen, speziell des italienischen Volkes, ihre kräftige Selbständigkeit. Er bringt sein Volk mit der göttlichen Vorstellungswelt in nähere Verbindung.

Er führt die Kunst aus der halb asiatischen Schule weg in die Heimat zurück. In diesem Sinne bestätigt sich also vollkommen, was Cennino Cennini sagt: „Er verwandelte die Malerei vom Byzantinischen wieder in's Italienische“ (rimutò l'arte del dipingere di greco in latino).

Ein wahres Genie ist Giotto in der typischen Klarheit und zwanglosen Harmonie räumlicher Anordnung. Keine Figur fällt aus dem Zusammenhang, da ist nichts Müßiges. Jeder Zug scheint vom Geiste des Vorgangs bestimmt. Wenn er gelegentlich sittenbildliche Motive anbringt, geschieht es ohne Kränkung der historischen Würde. Er erzählt uns immer im Lapidarstyl. Er geht stets auf den Hauptmoment los, kein maßgebender Faktor bleibt ungeschildert und keiner wird parteiisch hervorgehoben.

Seine Erfindungsgabe erscheint unerschöpflich. Die Kraft und Überfülle der Motive tritt so hervor, daß man darüber leicht das rein Bildliche, den Schein vergißt und sachlichen, psychologischen Antheil nimmt. — Ein Fürsprecher Rumohr's könnte mit Hinsicht hierauf betonen, daß eben dieß eine zweischneidige Neuerung war; denn man müsse zugeben, daß zuständliche Erscheinung mehr Bildmäßigkeit und zugleich hiemit mehr religiöse Weihe besitze als zweckvoll bewegte. Wie wäre aber Rumohr's rückhaltlose Schätzung späterer Kompositionen, z. B. des Heliodor-Gemäldes von Raphael, damit in Einklang zu bringen? Wahre Kunst schildert eben auch Aktuales so, daß es rein „apparent“ wird und dieß leistet auch Giotto. — Die Menschenkenntniß und der ethische Grundblick dieses Meisters steht nur der bildgerechten Energie und Festigkeit seiner Schilderungsweise

zu Diensten. Allerorten und ausnahmelos offenbart er eine künstlerische Keuschheit, Macht und Überlegenheit, vor der jedes abstrakte Interesse, wie jedes Bedürfniß sinnlichen Reizes und zierhafter Schönheit verstummt.

Der Schritt, welchen er zum näheren Studium der Erscheinung macht, ist relativ groß. Aber es ist vornehmlich die Vertiefung in die wesentlichen Züge der Seelenzustände, Affekte, die Gewalt des zentralen Motives einer Handlung, in einer Vielheit von Gestalten wirkend, die innere Ächtheit und Sachtreue des Vorganges, warum Boccaccio[1] und andere seinen Gebilden einen täuschenden Schein von Wirklichkeit zuschrieben. Die Gestalten müssen ihren Willen zeigen. Die Macht, welche das erzwingt, ist aber bei aller Leidenschaft voller Besonnenheit und Selbstbeherrschung. Der Ausdruck des Bewußtseins, der Subjektivität bleibt noch durch herbe, urwüchsige Einfachheit zurückgebannt. Die Achtung vor dem Allgemeinen, Öffentlichen, Universellen, der κοινὸς νοῦς ist noch zu stark, als daß sich das Ich allzu angelegentlich hervordrängen dürfte. Es ist eine im guten Sinne faktische Auffassung, welche sich auf das Leisere nicht einlassen kann, sondern in wenigen starken Grundtönen die Thatsache schildert. Eine halb gewollte, halb ungewollte Beschränkung, welche durch hohe Kunst ihr Recht, ihre Würde und Weihe erhält, so daß aus dem Mangel ein Vorzug wird.

---

[1] Dieser sagt: „Giotto besaß einen so ausgezeichneten Geist, daß die Natur nichts hervorbringt, was er nicht so ähnlich nachzubilden gewußt hätte, daß Solches nicht sowohl dem Wirklichen ähnlich, als das Wirkliche selbst zu sein schien.“

Hiebei läßt Giotto die Gestalten nicht nur bereits mit beträchtlicher Lebendigkeit und Freiheit agiren, sondern er macht auch schon im engeren Sinne mimische Versuche, ebenso wie er auch gelegentlich das Bildniß und die Zeittracht einführen will. Jedoch darf dieß nicht überschätzt werden. Seine Großheit beherrscht und schlichtet alles Individuelle und bleibt im Grundzug gattungsmäßig. Wohl gab er mit dem kompositionellen Schematismus auch die Typen der Byzantiner auf, aber die Menschen, welche er zur Ablösung berief, sind wiederum typisch; allerdings in freierer Weise und naturartiger. Die Merkmale derselben, das starke, kantige Kinn, die lange, aber wenig heraustretende Nase, der vorherrschend verschlossne, steinerne Ausdruck sind der Anschauung geläufig. Mit Unrecht sind diese Typen Giotto's ungefällig genannt worden. Seine schlanken, still schönen, ernsten Frauen, die mächtigen Greise mit starkem Nacken, wallendem weißem Bart und Haupthaar, die einfachen, vollen Bewegungen, die schlichten Falten der Gewänder sind meist erhaben und häufig anmuthig; die Proportionen fast durchweg von edler Normalität. Rumohr sagt, daß er die „edle Ausbildung heiliger und göttlicher Charaktere" hintangesetzt habe. Diese müssen wir uns doch aber menschlich, anthropopathisch vorstellen und deshalb eine gewisse Mannigfaltigkeit ihrer Verkörperung, einen Wechsel in derselben zugeben. Dem spezifisch altchristlichen und byzantinischen Ideal heiliger Erscheinung kommt ja doch nicht die Bedeutung eines absoluten Musters und Kanon's zu. Giotto hat bei seinem Streben nach Thatsächlichkeit allerdings wenig Raum und Laune, jene mystische Feierlich-

keit darzustellen, welche früheren Typen eigen war und durch Cimabue und die Sienesen eine Umstimmung in subjektive Empfindungsgluth erfährt. Er behält immer Haltung und Motion der ganzen Gestalt im Auge und nimmt deshalb dem Antlitz unwillkürlich jene starke, vorwiegende Betonung, welche ihm die bisherige Tradition gewährte. Das im Blick hervortretende Ich, die Spitze der Persönlichkeit bleibt in der Granit-Kraft und unaufhaltsamen Willensenergie meist zurückgestellt. Doch vergütet er dieß mit den ersten Regungen praktischer Mimik und mit hohem Adel der Erscheinung überhaupt, deren Fremdartigkeit uns keineswegs profan erscheint. Wie könnten seine Typen ein Jahrhundert beherrscht haben, wenn nicht etwas Weltgültiges in ihnen läge? Mit Recht heben Crowe und Cavalcaselle die herrliche Ausbildung des Christus-Ideals in seinen Kruzifixen hervor. Wiewohl Giotto nackte Körper erst nur sehr primitiv und mit höchst allgemeiner Richtigkeit zu malen weiß, gelingt ihm doch in diesem Falle eine große, ergreifende Wirkung und diese resultirt eben aus der geistigen Großheit seiner Kunst. Ein tief gemüthvoller und für den keuschen Objektivismus Giotto's tief bezeichnender Zug ist es, daß er den gekreuzigten Heiland geschlossnen Auges[1], mit dem Ausdruck stummer, tief nach Innen gewandter Ergebung darstellt.

Ein Theil der Werke, welche ihm die frühere Literatur

[1] Dieß findet sich übrigens schon in Arbeiten aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts: in einem Mosaik der Kirche S. Clemente in Rom und an der Bronzethüre des Doms zu Monreale von Bonanno, auch im Antipendium von Virten zu Klosterneuburg und scheint überhaupt der byzantinischen Kunst eigen.

noch zuschrieb, ist ihm von der neueren Forschung abgesprochen worden. Sein Wichtigstes enthalten die Wandgemälde in S. Francesco zu Assissi, in der Scrovegni-Kapelle der Kirche S. Maria dell' Arena zu Padua, in S. Croce zu Florenz. In der letzteren Kirche hat er wohl das Höchste geleistet, dessen er fähig war[1].

Sein Letztes sind die Reliefs an seinem unvergleichlich schönen Glockenthurm neben dem Dom zu Florenz. Einen kleinen Theil derselben soll er, wie Ghiberti versichert, selber gemeißelt haben, die Mehrzahl des Übrigen soll dann nach seinen Zeichnungen von Andrea Pisano ausgeführt worden sein. Die Figuren sind in eine Mörtelgrundlage eingemauert, also nicht eigentliche Reliefs. Das Thema ist: der Entwicklungsgang christlicher Kultur. Zuerst wird die Erschaffung von Adam und Eva vorgeführt, dann kommen die ersten Arbeiten des Menschengeschlechtes zur Schilderung, in der Folge die Künste und Wissenschaften, schließlich die Kardinaltugenden, die Werke der Barmherzigkeit, die Seligpreisungen und die Sakramente. Die „ersten Geschichten" sind es, die nach Ghiberti's Bericht von Giotto selbst gemeißelt sein sollen: Adam beim Ackerbau, Eva beim Spinnen, das Hirtenleben, die Erfindung der Musik, das Schmiedehandwerk, der Weinbau, die Sternkunde, der Hausbau, die Töpferei, die Reitkunst, die Gesetzgebung, Dädalus mit Flügeln, die Schiffahrt, die Kriegskunst, das Pflügen mit Stieren, das Roß am Wagen, die Geometrie u. A.

[1] Zum Großartigsten gehört hier die Komposition der Himmelfahrt des h. Johannes. Von keinem geringeren als von Michelangelo existirt nach dem linken Theil derselben eine Skizze im Louvre (Photographie von Braun, Nr. 59).

Dieser epische, sittenbildliche, patriarchalische Stoff muß dem Sinn Giotto's wie gerufen gekommen sein. Er war ja vor Allem dazu angethan, die ersten Menschen und ersten Lebensregungen, die grundlegenden Arbeiten darzustellen. Der in junger, ungewohnter Lust vorüberstürmende Reiter, die dumpf staunenden Männer, welche zum ersten Mal in's unendliche Meer hinausrudern, der zum Himmel spähende Astronom, das sind Erscheinungen, wie sie in so erdfrischer Ursprünglichkeit Jahrhunderte vor Giotto nicht mehr und nach ihm nie wieder geschaffen wurden. Noch einmal erblicken wir hier — wenn auch in ungleich roherer Form von karg entwickelter Kunstfertigkeit — gattungsmäßige, im Ewigen ruhende Typen, wie sie sonst nur in alt hellenischer Kunst zu finden sind. — — Und so erinnern wir uns an ein Wort Ghiberti's über Giotto's Schüler: „Viele waren kunstgerecht gleich den alten Griechen.“ Ghiberti freilich rühmt mit dieser konventionellen Vergleichung nur ihre Geschicklichkeit. Doch dürfen wir dasselbe über den Geist ihrer Kunst behaupten und von Giotto sowohl wie von Andrea Pisano[1] sagen:

Er war ein geistiger Nachkomme der alten Griechen wie der apostolischen Glaubensbegründer. Er vereinigt naturvolle, antikem Wesen verwandte Menschlichkeit und Objektivität mit dem strengen, starken, thatkräftigen Ethos des Urchristenthums.

---

[1] So spricht „der Cicerone“ (J. Burckhardt und W. Bode, 4. Aufl., S. 312) von dem „griechisch gemahnenden Hochreliefstil“ Andrea's.

Raphael und der Gegensatz der Style.

I.

Wer diesen alten, ewig jungen Liebling der Welt nicht nur genießen und auf den Pfaden seiner Thätigkeit verfolgen will, sondern auch in seinem Wesen erfassen möchte, der hat schweren Stand; denn bei aller offnen, schlicht natürlichen Beschaffenheit bleibt Raphael eben doch ein wundersames Sonntagskind, vor welchem unser Denken stockt und kaum aus dem freudigen Staunen gelangen kann. Seine Werke wenden sich so hoch naiv an unser Auge, so still und lauter, daß wir die wörtliche Berufung ihres Eindruckes scheuen und lieber im unbewußten Anschaun verweilen. Seltsamer Würze antwortet leicht die Reflexion; Weinsorten: Steinberger Kabinet, Johannisberger Auslese mag wohl der Kenner in ihrer Eigenart mit wörtlicher Andeutung charakterisiren. Dießmal jedoch stehen wir an einem frischen, klaren Waldquell. Wir trinken sein labendes Element. Wir blicken bis auf den Grund der tiefen, glatten Becken, welche er sich im Urgestein ausgeründet hat, und baden die werktagmüden Glieder in der chrystallnen Fluth,

wir sehen die rieselnden Rinnsale, die tanzenden Wellenstürze, sehen unten im Thal den lieblichen Bach und fern den feierlichen Strom, wie er durch die Länder wallt und endlich eingeht in's weltweite Meer. Stumm hingegeben glauben wir um so inniger zu erfassen. Nur dem Dichter mag ein Gott verliehen haben, zu sagen, was es uns bedeutet. —

Doch dieß sind Gefühlshemmnisse, welchen die Wissenschaft nicht nachgeben darf, denn je dunkler ein Problem, desto wichtiger erscheint ihr auch das Erforderniß seiner Lösung. Heutzutage freilich sind die Augen der Kunstforschung zumeist bestimmt vom allgemeinen Zuge der Zeit, d. h. abgelenkt von ästhetischer Kritik und vornehmlich auf die Einzelheiten in Raphaels Leben und Schaffen gerichtet zum Behuf einer exakten Feststellung ihres Zusammenhanges und ihrer äußeren Bezüge. Dieß verlangt weitschichtige Studien, wachsamste Verarbeitung alles sachlichen Getheils und wie erheblich die Erfolge dieser Bemühung sind, lehren die hervorragenden Arbeiten von H. Grimm, J. C. Robinson, C. Ruland, E. Münz, Iwan Lermolieff, A. Springer, H. Hettner, Henri de Geymüller, Crowe-Cavalcaselle u. a. Kein Wunder, daß hiebei den Meisten die Frage nach dem Logos und Pneuma in Raphael's Kunst fast ganz abhanden kommt über den Fragen nach seinen Werken, deren Genesis, Inhalt und Technik nun pünktlicher und systematischer untersucht wird als jemals; kein Wunder, daß sie den zentralen Geist im Umkreis seiner Leistungen, den inneren Raphael Raphaels nur nebenher mit flüchtigen Streiflichtern in's Gedächtniß rufen. Sehr im Gegensatz zur Tendenz früherer

Tage, welche eine doppelseitige war, ebensowohl ästhetischer als historischer Natur, nicht so ausschließlich spezialkritisch, sondern auch mit machtvoller Innigkeit auf das Wesen gespannt. Was Rumohr, Kolloff und andre Ähnliche über Raphael's Kunstcharakter geschrieben haben, bewährt heute noch seine Vorzüglichkeit und ist keineswegs überholt. Sie haben es meisterhaft verstanden, Das, was in der persischen Glaubenslehre Ferver genannt wird, Keim und Einheit seines Wirkens klarer zu legen und eben damit haben sie uns auch seine wahre Stellung im innern Entwicklungsgange der Malerei zum Bewußtsein gebracht und sich hiedurch ein hohes Verdienst um die Geschichte der Kunst erworben.

Mit Genugthuung dürfen wir uns daran erinnern, was deutsche Empfänglichkeit und Vertiefungsgabe hierin geleistet hat. Wir sollen es nicht vergessen. Dem allerwärts bewunderten Urbinaten, diesem Typus italienischen Menschenadels hat doch das deutsche Auge am Tiefsten in's Herz geschaut. Er reizt uns wie das Sonnenlicht, dessen Spektrum unsre Naturforscher analysirt haben. Wir lieben ihn wie den Frühling, dessen Tröstlichkeit in zahllosen Liedern unsrer Dichter so seelenvoll widerklingt. Er war und ist wesentlich auch in seiner Kunst ein Frühlingskind. Seine Erscheinung, sein Schaffen hat etwas durchaus Helles, müheslos Triebkräftiges, Blühendes. Ich möchte sagen: Er erscheint uns wie Gott dem Propheten im stillen, sanften Wehen. — Wie seltsam und doch wie natürlich dieses Verhältniß unsrer winterlichen, langsam thauenden, an Licht und Glanz so viel ärmeren Heimat zu Raphael! Gibt es einen größeren Gegensatz als den, welcher zwischen unsrem

Wesen und seiner seelenvoll harmonischen, harmonisch beseelenden Kunst besteht? Ist sie uns aber nicht vielleicht eben deshalb so theuer und wahlverwandt? Gleicht unsre Neigung zu Raphael nicht dem platonischen Seelenzug zum Urbild? Und ist unsre Liebe nicht eben darum so mächtig, weil wir ihm um so viel ferner stehen als die Romanen? Es ist ein ähnliches Verhältniß wie zur Antike, zum alten Griechenthum. Sehnsüchtige Geisterschaaren ziehen über den ewigen Schnee nach den seligen Inseln, reingezognen Buchten. Nicht immer freilich mögen so schroffe Unterschiede zwischen Dort und Hier gewaltet haben. Unsre Urväter mögen frischer gewesen sein, vollblütiger und höher gemuthet als wir. Aber die deutsche Volksnatur ist doch wohl von Hause her besonders scharf individualisirt, besonders einseitig nach Innen gerichtet und gebannt, ausnehmend schwerfällig, ungeschlacht, ethisch ringend, von nordischer Luft gehemmt wie gestählt, gehemmt vor Allem nach der Seite unmittelbarer, frei natürlicher Emanation und Entfaltung. Wie sehr zudem die ursprüngliche Kraft und Kühnheit durch das Verhängniß unsrer Geschichte beschränkt und verkümmert wurde, ist kaum zu ermessen. Und eben damit hängt es gewiß hauptsächlich zusammen, daß deutscher Sinn sich so ungern herausläßt und voll gibt, daß es deutschem Auge so besonders schwer fällt, den Geist der Erscheinung zu schauen, die Kunst als solche zu genießen, daß es vor peinlicher Rechts- und Sittenhut, harter Zweckarbeit, strenger Abwägung zwischen Gut und Bös in künstlerischer Beziehung stumpf und schwachsichtig geworden ist. Aber, wie gesagt, je schwerer dieser Mangel empfunden wird, um so tiefer

regt sich auch die Sehnsucht nach freiem Einklang, friedenvoller, göttlich beschwingter, strahlender Bildlichkeit. So darf ich wohl sagen: der seltene Geist Raphael ist uns ebenso verwandt wie fremd. Er ist unsrer Weltphantasie zu eigen geworden, als ein Nachfolger und Genosse der Lieblingsgestalten unsrer Mythologie und Sage, unsrer Musik und Dichtkunst, als ein unschuldschöner, allerfreuender Lichtgeist wie Balder, als ein hellmüthiger, gefeiter Jugendheld wie Siegfried, als ein andrer Mozart und Göthe. Von unsrem Sommer- und Segensgotte Balder heißt es: „Er ist so schön von Antlitz und so glänzend, daß ein Schein von ihm ausgeht. Er ist der weiseste, beredteste und mildeste von allen Asen. Er bewohnt im Himmel die Stätte, die Breidablick, d. h. Weitglanz, genannt wird. Da wird nichts Unreines geduldet.“ — — Ich setze nichts hinzu. Jeder, der Raphael und seine Kunst wahrhaft erlebt hat, wird verstehen, warum ich diese Worte zitire.

Doch ich will innehalten im Verfolgen solcher Analogien, zumal der in mythologischer Sphäre, denn so idealistischen, weltgültigen Charakter Raphaels Kunst hat, so bin ich nichtsdestoweniger überzeugt, daß sie doch mehr persönliche Bestimmtheit und Eigenart besitzt, als gemeinhin angenommen wird. Hoher Ruhm verklärt, lorbeerwuchernder Tod vergöttlicht das Bild des Weggerafften. Das ideale, typische Vermögen, welches Völker der Erde zur Andacht hinreißt, verbreitert sich als solches im Glanz und Schimmer der Fortwirkung, so daß gerade das Eigenste der Persönlichkeit, wie das Lebensnahe, Hauchende ihres Daseins, vor dem Gedächtniß schwindet und genereller Ermessung den

Vorrang läßt. — Dazu kommt aber hier noch der spezielle Umstand, daß die Popularisirung der Meisterwerke Raphael's, welche so vielfach durch Kupferstecher klassizistischer Richtung und konventionelle, akademische Kopisten besorgt wurde, sein persönliches Kunstgepräge ungebürlich verallgemeinert und verflacht hat und daß dieser mißlichen Umwandlung, dieser Verwässerung und Trivialisirung auch das Selbstporträt Raphael's nicht entgehen konnte, dem es ja durchaus nicht an Individualität gebricht.

Damit sind wir bei Raphael dem Menschen angelangt und ich will nun zunächst versuchen, soweit es hier möglich ist, eine Skizze seines Lebensganges und seiner Thätigkeit zu geben.

Raffaello Santi wurde anno 1483 am 6. April in Urbino geboren, einem abgelegenen Bergstädtchen, das sich zu jenen Zeiten einer feinen humanistischen Kulturblüthe erfreute, dank dem guten Regimente der Herzoge Federigo und Guidobaldo von Montefeltre. Seine Mutter, Magia starb schon im Oktober 1491, als er erst 8 Jahre alt war. Noch vor Abfluß eines Jahres nahm sein Vater Giovanni, ein schlichter, handwerksmäßig beschränkter Maler, die zweite Frau: Bernardina. Derselbe starb im August 1494.

Darnach gab es Erbstreitigkeiten und der zehnjährige Knabe mag nunmehr, wie wir mit Crowe und Cavalcaselle annehmen können, zu Perugino nach Perugia in die Lehre gebracht worden sein. Perugino's Einfluß auf seine Entwicklung war offenbar der erste und nachhaltigste. Die Influenzen von Pinturicchio, Timoteo Viti und Signorelli erscheinen hiegegen sekundär.

Lehrling und Gehülfe Perugino's dürfte Raphael bis 1503 gewesen sein und zwar zunächst mit ständigem, nur wenig unterbrochenem Aufenthalt in Perugia.

So hätten wir uns also den harmlosen Jüngling inmitten der, unter dem herrschenden Geschlechte der Baglioni ausgebrochenen, mordlustigen Kämpfe, welche damals (1495, 1499, 1500) jene Stadt durchtobten, inmitten der allgemeinen Wildheit der öffentlichen Zustände zu denken. Er mag diese Übersiedlung aus der patriarchalisch wohlbestellten Vaterstadt, aus der märchenhaften Stille des urbinatischen Berglandes als einen recht schroffen Wechsel empfunden haben. Doch war es in der Werkstatt Perugino's, in den lyrisch gestimmten Altargemälden dieses Meisters, die andre, die Kehrseite altumbrischen Lebens, die Stimmung der Buße, die sehnsüchtige Empfindung himmlischer Gnade, göttlichen Erbarmens, die weiche Frömmigkeit, welche er hier als etwas von Hause her Vertrautes in seinen Geist aufnehmen, verarbeiten und weiter entwickeln konnte.

Der junge Raphael gab sich wohl in rückhaltloser, fast weiblicher Anschmiegsamkeit dem Muster Perugino's hin[1]. Jedoch indem er es nachahmte, trat gleichwohl seine überlegene Begabung, sein frischeres, gesunderes Lebensgefühl in Kraft und die klare Objektivität, welche ihn die reineren Konsequenzen eines Gestaltungsmotives mit Leichtigkeit finden ließ. Als bezeichnende Produkte dieses unmittelbaren Verhältnisses zu Perugino, welches durch Nebenbeziehungen zu

---

[1] Über Perugino's Kompositionsweise und ihren Einfluß auf Raphael vgl. H. Grimm, fünfzehn Essay's, 3. F., S. 156 ff.

dessen „Partner“ [1] Pinturicchio unterstützt und modifizirt werden mochte, erwähne ich die Krönung Maria's im Vatikan und die Madonna aus dem Hause Solly in der Berliner Galerie. Raphael's Madonnen, Engel und Heilige aus dieser Zeit sind durchaus peruginesk, aber um einen Grad ursprünglicher, jugendlicher empfunden, um einen Grad sinnenfälliger, holder, runder geformt. Der seelenvolle Ausdruck ist noch eigenthümlich schüchtern nach Außen, nicht so müd sehnsuchtsvoll wie bei Perugino, sondern mehr getragen von einer kindlichen, ungekränkten Friedlichkeit und das Ganze dieser Darstellungen besser, feinfühliger komponirt.

Der trockne Pinturicchio, welcher sich als Künstler so eng an das Muster Perugino's hält und seit ca. 1495 während der Abwesenheit desselben in Florenz, Venedig, Fano, Sinigaglia seine Werkstätte als Geschäftsführer beaufsichtigt haben mag, konnte diese peruginreske Richtung Raphael's nur bestärken und nur wenig Eignes hinzubringen. Er empfing von dem genialen Jungen mehr als er ihm gab. Vasari's Notiz, daß Raphael für Pinturicchio einige Skizzen und Kartons zu den Fresken in der sienesischen Dombücherei gezeichnet habe, wird neuerdings vielfach bestritten, und was von jenen Vorzeichnungen erhalten ist, sammt und sonders dem Pinturicchio zugesprochen. Eine Ansicht, der ich nicht beistimme. So erblicke ich auch trotz den Gegenbehauptungen Lermolieff's und seiner Anhänger im sogenannten venezianischen Skizzenbuche (abgesehen von einigen später eingefügten Blättern andrer Hand) eine höchst lehrreiche Sammlung

---

[2] Vgl. Crowe und Cavalcaselle, Raphael, 1883.

von ächten, unanfechtbaren Studien des jungen Raphael, wobei ich mich in Übereinstimmung mit mehreren Fachgenossen befinde: mit Ad. Bayersdorfer, H. Grimm, A. Schmarsow,[1] Crowe-Cavalcaselle, W. Bode, Bar. v. Liphart und sämmtlichen Kunstkritikern Frankreichs.[2] Mit dieser Berührung muß ich mich vorderhand begnügen, da hier nicht der Ort ist, um auf eine nähere Erörterung einzugehen.

Diesen Skizzen Raphael's liegen nach der einleuchtenden Vermuthung von Crowe und Cavalcaselle zumeist Vorlagen zu Grunde und zwar theils Zeichnungen Perugino's und Pinturicchio's, theils Kompositionen von ferner stehenden Meistern. Perugino mochte auf seinen vielen Reisen Manches kopirt und auch Originalstudien, sei es nun gegen Tausch oder Geld, gesammelt haben. Darnach sehen allerdings die meisten Blätter des venezianischen Skizzenbuches aus. Andres macht mir aber mehr den Eindruck, als habe Raphael an Ort und Stelle das ausgeführte Werk gesehen. Überhaupt will mir Raphael's Jugend nicht so stabil erscheinen, wie so vielen Anderen. Schon zwischen 1499 und 1503 dürfte er manchen Ausflug gemacht haben, jedoch besonders zwischen 1503 und 1508 war sein Leben offenbar ein örtlich wie geistig hochbewegtes; Raphael muß sich damals ausgebreiteter Umschau hingegeben haben. Seine Kunstentfaltung ist ohne die Annahme einer regen, erfahrungs-

---

[1] Preuß. Jahrbücher, Bd. 48, 1881, S. 122. Vgl. auch Raphael und Pinturicchio in Siena, 1880, eine kritische Studie, worin er für den ersteren eintritt.

[2] Vgl. M. Eug. Müntz, Bibliothèque internationale de l'art, les historiens et les critiques de Raphael, 1483—1883, S. 124.

reichen Wanderzeit nicht wohl erklärbar. Aus gewissen Gründen halte ich die Hypothese für geboten, daß er Besuche in Florenz und Rom, Bologna, Ferrara, Padua, Orvieto, Montoliveto maggiore bei Buonconvento, Borgo Sansepolcro [1], Castiglione fiorentino, Cortona [2] machte und zwar wohl die meisten vor dem Jahre 1504. In dieses Jahr fällt, wie urkundlich feststeht, sein Aufenthalt in Città di Castello und Urbino, wo nun wieder Signorelli und Timoteo auf ihn eingewirkt haben mochten, mit deren Kunst er schon in Urbino bekannt geworden war. Für die Kirche S. Francesco in Città di Castello vollendete er 1504 das liebliche Bild der Vermählung Maria's, welches sich in der Breragalerie zu Mailand befindet.

Wie bedeutend das Vorbild Signorelli's für Raphael war, habe ich in meinem Buche über den ersteren dargethan. [3] Hier will ich nur daran erinnern, daß Signorelli bereits im Jahre 1494 für die Kirche in S. Spirito in Urbino eine Kirchenstandarte malte, welche sich jetzt noch dort befindet, und daß von 1496 in S. Domenico zu Città di Castello ein Sebastianbild Signorelli's existirt, woraus (wie von mir nachgewiesen ist) Raphael die Figur eines Armbrustschützen abgezeichnet hat. [4] Vornehmlich für die Lebenskraft und stolze Bewegungsfähigkeit des menschlichen Körpers scheint Raphael's Auge durch Signorelli geweckt

---

[1] Vgl. R. Vischer, Luca Signorelli und die ital. Renaissance, 1879, S. 246 und 333.

[2] Vgl. ebendaselbst S. 334.

[3] S. 332 ff. (Vgl. Pungileoni: Elogio storico di Raffaello Santi p. 13).

[4] Ibid. S. 333.

worden zu sein. Die bekannte motorische Entschiedenheit dieses Meisters war es wohl zuvörderst, welche die frischen, regsamen, schwungvollen Gestalten Raphael's flügge machen half.

Im Frühling 1504 besuchte Raphael, wie wir wissen, seine Vaterstadt Urbino und damals besonders mochte er stärkeren Einfluß von Timoteo Viti erfahren haben. Dieser Maler, welcher sich 1495 in Urbino festgesetzt hatte und ungleich älter war als Raphael, kann niemals dessen Schüler gewesen sein. Dagegen empfiehlt sich füglich die, durch Lermolieff's[1] vergleichende Studien nicht wenig unterstützte, Annahme Passavant's,[2] daß er, wenn nicht Raphael's Lehrer, so doch sein bahnweisender und vorbildlicher Rathgeber war, zu welchem derselbe schon als Knabe emporgeschaut haben mochte.

Timoteo della Vite war es vielleicht, der die Übersiedlung Raphael's nach Perugia vorgeschlagen hat, da er als Künstler in verwandter, sympathischer Beziehung zu Perugino erscheint.

Die Verwandtschaft zwischen Perugino's und Timoteo's Wesen besteht nicht nur in der Auffassung, sondern auch in stylistischer Hinsicht und zwar ist dieselbe aus einer indirekten Überwirkung des Umbriers auf den in Bologna geschulten Urbinaten zu erklären; denn Francesco Francia und Lorenzo Costa, die beiden bolognesischen Meister, unter welchen sich Timoteo herangebildet hat, müssen irgendwie Einfluß von

---

[1] Die Werke ital. Meister rc. S. 331 ff.

[2] Raphael von Urbino, deutsche Ausgabe, 1. Band, 1839, S. 50 und 51.

Perugino erfahren haben, so daß hiedurch eine ähnliche, bisher latente Inklination ihrer Kunst geweckt wurde; von ihnen aus vererbte sich dann dieser Einfluß auf Timoteo. — Bei solcher Erwägung müssen wir aber immer der individuellen Eigenart dieser Meister eingedenk bleiben, von denen jeder die perugineske Überkommenschaft in andrer Weise modifizirte. —

Bereits sind es fünf bis sechs Meister, deren Einfluß auf Raphael konstatirt werden mußte. Wollte ich alle nur dem Namen nach nennen, die außerdem, namentlich in der Zeit seiner florentinischen Periode nachweisbar auf ihn einwirkten, so gäbe es ein ermüdend langes Register. Es ist das Ideal der Vereinigung der verschiedenen malerischen Zielstrebungen seiner Zeit, zu dessen Erfüllung es ihn schon frühe unbewußt, aber nachdrücklich hingetrieben haben muß. Aus einem tiefen, dunklen Bedürfniß seiner Natur, aber sicherlich ohne jede doktrinäre Absicht, vollbringt er eine gewisse Einbegleichung der distrakten Intentionen und Methoden, von welchen die Renaissance bewegt war. Hiezu ist er mit einer beispiellosen Befähigung ausgestattet. Wie er nach allen Seiten hin aufmerkt und lernt, davon gibt besonders das sog. venezianische Skizzenbuch einen Begriff. Und wie naiv, wie pflanzenhaft gedeihlich er diese verschiedenen Anregungsstoffe zu einem Neuen verarbeitet, woraus doch ganz und ungetrübt sein selbständiges Wesen erhellt, davon zeugen vollends die Werke seiner gereiften Kunst. Noch immer vermehrt sich die Zahl der Entdeckungen von künstlerischen Bezugsquellen, woraus er allerlei werthvolle Gestaltungsmotive entnahm, und doch dünkt uns diese ebenso

empfängliche als zeugungsstarke, ebenso fleißige als leicht schaffende Bildthätigkeit um nichts weniger genial wie ehedem, nur um so ähnlicher dem Wunder organischer Natur, worin Saugen, Wachsen und Blühen als ein Prozeß erscheint.

Daß Raphael im Oktober 1504 nach Florenz kam, macht ein überlieferter Empfehlungsbrief wahrscheinlich. Hier nun, wo er sich von jetzt an häufiger und länger[1] aufgehalten haben dürfte, waren es offenbar zuvörderst drei Meister, welche mit voller Macht auf ihn einwirkten und zur Reife gelangen ließen: Von den alten Bahnbrechern Masaccio, von den lebenden Lionardo da Vinci, der Eröffner der Hochrenaissance und Fra Bartolomeo. Unter dem starken Einfluß dieser großen Künstler, auch gewiß nicht ohne Anregungen von antiker Plastik und den Skulpturen eines Ghiberti, Donatello, Luca della Robbia, Andrea Sansovino u. a. erhöhte und befreite sich sein Styl, lernte er historische, hoch monumentale Komposition, grandiose Drapirung, volle Rundung, reinsten Adel und Rhythmus des Gestaltens, vornehmlich aber die freie Verwerthung des sogenannten „contraposto", der Gegensätzlichkeit in der Gliederwendung, womit den Gestalten Schwung und Wurf verliehen wird und kühnere, reichere Motive der Gruppirung erwachsen. Hierin lernte er wohl besonders von Michelangelo's Muster, welches freilich erst in Rom mit voller Macht auf ihn einwirkt. — Was speziell sein glückliches Streben nach den

---

[1] A. Springer spricht (Dohme, Kunst und Künstler II, 62) von „ständigem Aufenthalt", obgleich er sofort nachher von Arbeiten Raphael's in Perugia zu berichten hat (1505).

höheren Graden florentinischer Formenplastik betrifft, so gibt er dabei die helle, warme Harmonie peruginesker Koloristik nicht etwa preis, sondern er läßt sie hiemit einen eigenthümlich hebenden und zugleich mildernden Bund eingehen. Dabei bewundern wir seine bestimmt leichte, von der Erscheinung in flüssigstem Rapport beseelte Pinselschrift, welche immer in wachem Anschluß den gegebnen Formen folgt. — Es würde uns hier zu weit führen, wenn wir seine malerische Methode analysiren wollten, aber einen Hauptpunkt, womit auch die Frage nach seiner Technik zu thun hat, will ich doch noch hervorheben, nämlich die lichte Klarheit, welche er auf die Stirnen seiner Engel und Madonnen gießt. Rumohr, der bedeutendste Erklärer von Raphael's Kunst, hat zum ersten Mal darauf hingewiesen und ich will deshalb einige hierüber handelnde Worte von ihm zitiren: „Unter allen Malern hat sich der einzige Raphael bemüht, jenen lichten Glanz zu benutzen und auszudrücken, welcher im menschlichen Antlitz aus dem Hervortreten der Knochenbildung, in der Stirne, längs der Nase, unter den Augen, auch wohl am Kinn, zu entstehen pflegt." An andrer Stelle sagt Rumohr hierüber: „In der Bildnerei beruhet die Darstellung auf einer gewandten Handhabung reeller Formen. Da nun hingegen die Malerey des bloßen Anscheines von Formen sich bedient, welchen sie künstlich auf einer Fläche hervorruft, so muß einleuchtend in ihr jegliches der Apparenz Entgegenwirkende, oder sie Aufhebende, sehr ernstlich zu vermeiden seyn. Dahin gehören Lokaltöne, welche durch eine ungehörige Farbe, durch zu viel Dunkelheit oder Helle, Zusammenhängendes durch-

schneiden, also, was als Form erscheinen soll, in Flecke verwandeln. Dieses Gesetzes gewärtig suchte Raphael den Lokalton des Haares durch dessen Helligkeit mit dem Hauptlichte der Stirne in Zusammenhang zu bringen, die Lichtpartieen seiner Gewänder, ohne linearische Schönheiten zu vernichten, mit Anmuth in breitere Flächen zu vereinigen, Eindrücke und Vertiefungen durch sanfte Übergänge in die anstoßenden Lichter zu verschmelzen.“ —

Doch nur allmählich, ganz gelassen vollzieht sich die Aufnahme und Verarbeitung florentinischer Kunstqualitäten; besonders in seinen Madonnenbildern wirkt das Vorbild Perugino's und auch Timoteo's noch lange nach.

Die Florentiner des 15. Jahrhunders hatten bekanntlich die Madonna verweltlicht und individualisirt, sozusagen florentinisirt, hatten ihr bildnißartige Erscheinung gegeben und die geistige Bedeutung in den Ausdruck des Charakters und des Gefühles gelegt. Wie verhält sich nun Raphael, der höher, divinatorischer gestimmte Cinquecentist hiezu? Es wäre weit gefehlt, wenn man sagen wollte, er gebe diesen Standpunkt auf. Auch seine Madonnen bleiben irdisch, schlicht mütterlich, aber sie nähern sich in ihrer schönen Harmonie, in der feinfühligen Schlichtung ihrer Formen dem Gattungsideal. — Dasselbe strebt Fra Bartolomeo an, aber es gelingt ihm nicht ganz, es fehlt ihm die Sensibilität, der quellfrische, kindlich hohe Sinn Raphaels. — Dabei ist es, psychologisch betrachtet, das Problem, im Mutterstande die jungfräuliche Weihe zu mackellosem Ausdruck zu bringen, das nun Raphael bewundernswürdig löst. Man könnte sagen: Raphael humanisirt die Erscheinung der

Madonna im platonischen Sinn. Das Natürlich-Menschliche in seiner Lebenskraft sahen und verherrlichten die Quattrocentisten, indem sie die unmittelbar gegebnen, scharf individuellen, real bedingten Gestalten der Wirklichkeit darstellten. Raphael aber erblickt, wie die übrigen Cinquecentisten das Menschliche, wahrhaft Natürliche bereits mehr in vollkommner, typischer Gestalt und so vollzieht er eine vornehme Auswahl des Besten, was die Wirklichkeit ihm bot und unterwarf es noch einer Läuterung, einer leisen Steigerung in's Göttliche. Wohl will er uns die Madonna — namentlich wo es sich um häusliche, nicht um öffentlich kirchliche Andachtsbilder handelt — freundlich nahe bringen wie eine liebliche Schwester in ganz weltlichem, unbefangnem Gehaben; aber doch will er ebenso bestimmt die schöne, reine, ideale Menschlichkeit malen, wie sie sich in dieser Glaubensgestalt der jungfräulichen Heilandsmutter besondert, ein irdisch-überirdisches Urbild junger, liebevoller, glücksinnender Mutterschaft. Die Form, womit er dieß vollzieht, erhält dabei kein Übergewicht über den Geist wie in Bildern Michelangelo's, sie ist nur Medium des innigen Gehaltes. Es ist zweifellos, weil wir es alle gleich stark empfinden: Raphael ist der klassische, der allgemein gefallende Madonnenmaler für die moderne, durch den Humanismus der Renaissance modifizirte Glaubensphantasie geworden.

Die Situation, worin er seine Hausmadonnen darstellt, ist eine möglichst unbefangene. Bald zeigt er sie in harmloser, spielender Beschäftigung mit dem Kind, auch wohl lesend und im Lesen unterbrochen, oder verherrlicht er die zuständliche Einigkeit Beider mit dem Ausdruck still in sich

webenden Gemüthslebens, friedlicher Umschlingung. Dieses relativ gegenstandslose Motiv ist vielleicht zum liebenswürdigsten Ausdruck gebracht in der Madonna del Granduca.[1] Sie erscheint bei aller gehaltnen Weihe ihres Zustandes so schön unwissend um ihre Anmuth, so hold bescheiden!

Bemerkenswerth ist hiebei, daß in diesem Gemälde der Einfluß von Timoteo und Perugino noch vorwaltet über die Influenzen florentinischer Kunst, welche in anderen Gemälden klarer zu Tage treten, z. B. in den beiden Madonnen zu Panshanger, ganz entzückenden, in Deutschland immer noch zu wenig bekannten Meisterwerken von höchster Unmittelbarkeit der Empfindung, und in der h. Katharina zu London, welch letztere ein Beispiel seiner Handhabung des contraposto ist. — Hervorzuheben ist auch mit Rücksicht auf die (durch Fra Bartolomeo's Vorbild bestimmte) Entwicklung seiner Kompositionskunst das Fresco der Dreifaltigkeit, welches er a. 1505 in Perugia gemalt hat; von Andrem abgesehen.

Die Bildnisse von Agnolo und Maddalena Doni, welche er zwischen 1504 und 1508 malte, zeigen bekanntlich vor Allem den wichtigen Einfluß von Lionardo da Vinci. Dagegen athmet etwas vom Geiste bolognesisch-ferraresischer Kunst in einem weiblichen Porträt, das die Tribuna der Uffizien ziert, und in seinem Selbstbildniß (derselben Sammlung). Zwei Gemälde, welche nach meinem Eindruck schon um 1500 entstanden sind, jedenfalls früher als die der Doni.

[1] Die Madonnenmotive Raphael's aus dieser Zeit erörtert einläßlich A. Springer (l. c. S. 80 ff.).

Sein Selbstportrait ist weltbekannt. Ein zartes, fast kindlich staunendes, fremdendes Antlitz von so geist- und liebevoller Reinheit, von so hohem Seelenadel, daß es bei aller ausgesprochnen Individualität doch fast wie ein Typus wirkt. Auffallend und vielleicht störend für Augen, welche an die leeren, konventionellen Stiche darnach gewöhnt sind, ist das sensible, mädchenhafte Näschen und der herbe, fast schmollende Mund mit leicht vorgeschobner Unterlippe. Jedoch ist hierin nach meinem Eindruck ein eigenthümlicher Reiz enthalten, ein natürlicher hebender Kontrast zu dem fast unirdischen Idealismus in Stirn und Auge. Speziell die Mundmiene gemahnt in Verbindung mit der hingebenden Sanftmuth der Kopfhaltung wie eine erste unbewußte Reaktion gegen die Bitterniß und Plumpheit dieser Welt und dergestalt erscheint uns dieses ganze unvergleichbare Jünglingshaupt ebenso rührend, wie lieblich und bewundernswerth.

* *
*

Im Herbst 1508 befand sich Raphael, wie man anzunehmen Grund hat, in Rom. Vom 5. September dieses Jahres ist ein Brief Raphael's an seinen alten Freund, den bolognesischen Maler Francesco Francia erhalten. Er spricht darin von seinen wichtigen, ununterbrochenen Arbeiten in Rom, wodurch er verhindert sei, sein Porträt zum Gegengeschenk zu machen. „Habt daher," heißt es zum Schluß, „gütige Nachsicht mit mir, denn Ihr werdet auch schon er-

probt haben, was es heißt, seiner Freiheit beraubt sein und im Herrendienste stehn."

In Rom, wo er fortan verblieb, fand nun aber Raphael eine neue, große Sphäre, welche ihm die reichsten Quellen zuführte, Geist und Sinn zu bilden, zu erweitern. Dieß ganz zu ermessen, würde natürlich eine Betrachtung für sich verlangen. Der erste große Auftrag, der ihn damals so sehr in Anspruch nahm, muß auf seine an den engen Kreis stiller Madonnenbilder gewöhnte Phantasie gewirkt haben, als ob sich ein Weltenthor vor ihr öffnete. Nun konnte ihr flinker Kahn auslaufen in das Meer heroischer, monumentaler Kompositionen. Es war der Auftrag vier vatikanische Säle mit Fresken zu schmücken.

Sein erstes Werk war hier eine Verherrlichung der Theologie: die sogenannte „Disputa". Dieses Bild theilt sich in zwei Theile, so zu sagen, in ein unteres und oberes Stockwerk. Im untern die irdische, noch ringende, kämpfende Kirche, im obern die triumphirende Himmelskirche, die überirdische Gemeinde der Dreifaltigkeit. Als Bindemittel zwischen beiden, zwischen Erde und Himmel, erscheint der Altar mit der Monstranz. In nächster Nähe desselben sehen wir Glaubenshelden, Dichter, Denker und die vom Mysterium des Sakramentes erregten Gestalten[1] der Gemeinde. Oben zu beiden Seiten der Dreifaltigkeit, auf Wolkenstühlen im Halbkreis sitzend, Apostel, Erzväter, Propheten und Märtyrer.

[1] Die Gruppe der Jünglinge auf der linken Seite des Altars, der eine knieend, der andre höchst momentan vorgebeugt, beide in andächtiger Ekstase, dieses vorzügliche Motiv der Disputa-Komposition (vgl. die Studie im Städel'schen Institut zu Frankfurt) erinnert mich

Wie bringt nun Raphael in diese symbolische Versammlung Leben? Ganz einfach damit, daß er die Bedeutung der Theologie und des dogmatischen Lehrbegriffes vom Sakrament durch den Ausdruck der unmittelbaren Glaubensmacht, der religiösen, mystischen Erregung dramatisch veranschaulicht. Die herrlichen, ebenso naturvollen als erhabnen Prototypen, die Himmelsgestalten und ihre Auserkornen auf Erden sind in einem Zustande dargestellt, als ob sich das Wunder, welches sie gläubig und in tiefem Sinnen erwarten, soeben siegreich offenbaren würde. Zu weitrer Belebung des Begriffes dienen die eingefügten historischen Charaktere, die Idealporträte glaubensgroßer Männer. Alle aber erscheinen in mannigfaltigster Weise von der Gottesidee beschäftigt und schwungvoll bewegt, zugleich aber streng beherrscht und zusammengehalten. Die altkirchliche, feierlich gemessne Anordnung ist nur im Allgemeinen beibehalten;

---

an Ähnliches von Donatello im Santo zu Padua, zuvörderst an eine Gruppe im Relief, welches die wunderbare Auffindung des Herzens schildert (vgl. Cicognara, storia della scultura vol. IV, tav. VII und Sammlung von Gipsabgüssen im Berliner Museum Nr. 1612). Hier finden sich mehrere Knieende, zum Theil in ganz ähnlicher Haltung wie bei Raphael. Hier auch, wie in zwei andern Reliefs dieses Hochaltars: Zuschauer auf Pfeilersockel gestellt. Dieß scheint mir Raphael zu der Gruppe der beiden Jünglinge an der Säule im Gemälde der Vertreibung Heliodor's angeregt zu haben. Man vergleiche auch: Die Schenkung Rom's an den Papst und das Martyrium der h. Cäcilie (villa Magliana). — Daß Raphael vor Entwerfung der Disputa in Padua war, glaube ich hieraus folgern zu dürfen. Die urwüchsige, heiß gährende Leidenschaftlichkeit Donatello's muß seinen schlummernden Sinn für Dramatik, für feste, energische Befeuerung und Spannung der szenischen Organe wie Feuerlärm wachgerufen haben.

in der Behandlung der Gruppen und der einzelnen Gestalten zeigt sich bereits fast vollkommne Freiheit bei aller Würde, das, was wir hohen Styl nennen. Die beiden Gestaltenreihen, welche, schematisch betrachtet, zwei Halbkreise beschreiben, deren Scheitel sich begegnen, vertiefen sich perspektivisch in wohlthuendster Weise. Der obere, jenseitige Theil stellt gleichsam einen Ausschnitt der Himmelskugel dar und weist solchergestalt (kunsthistorisch genommen) auf ein architektonisches Vorbild zurück: auf den nischenförmigen Abschluß der altchristlichen Basilika.[1] Es ist dieß bekanntlich ein wichtiger Fortschritt in malerischer Gliederung, der übrigens schon in jenem Fresco der Dreifaltigkeit zu Perugia von 1505 vorbereitet erscheint.

An der Wand gegenüber der Disputa hat Raphael in der sogenannten Schule von Athen die sieben freien Künste und hiebei insbesondere die griechische Philosophie verherrlicht.[2] Die Aufgabe war hier noch schwieriger als beim Werke der Disputaschilderung. Aber wie genial hilft sich Raphael wieder! In einer prachtvollen Renaissancehalle des Centralbausystems sehen wir Gelehrte der verschiedenen Fächer, zumal Philosophen der alten Welt versammelt und zwar in einer Situation, als ob sie sich in hellstem Gedankenaustausch, ernstlicher Berathung befänden. Ihr inneres Denken ist so behandelt, daß es lebendig heraustritt und die Form

[1] Vgl. H. Brunn's vorzügliche Analyse dieser Komposition in H. Grimm's Zeitschrift: Über Künstler und Kunstwerke, 2. Jahrgang, 1867, S. 172 ff.

[2] Vgl. hierüber H. Grimm, fünfzehn Essay's, 3. Folge, 1882 S. 112 u. A. Springer, l. c. S. 334.

der Empfindung, des Affektes, der Konversation erhält. Alles ist in's Dramatische gerückt. Der Mittelgrund ist sinniger Weise durch einige Stufen erhöht und hier stehen nun im Centrum, mächtig hervorragend, Plato und Aristoteles. Plato, ein ehrwürdiger Greis, weist als der Lehrer der Idee, der obschwebenden Urbildlichkeit mit gehobnem Arme empor.[1] Aristoteles, blühend in der Vollkraft des Lebens, streckt im Gespräche mit ihm die Hand nach der Erde aus, als wollte er sagen: Hier in der Wirklichkeit des Lebens ist das wahre Bestehen des Geistes zu suchen.

Dieses Bild, die Schule von Athen, zeigt uns nun Raphael auf der Höhe seiner Entwicklung. Der in der Disputa noch zu verspürende letzte Rest von Gebundenheit ist in dieser Komposition abgethan. Man betrachte diese wohl untergebrachten Gruppen von Schülern um ihren Meister, von Disputirenden, das Thun der einzelnen Gestalten, wie dieser liest, jener schreibt, dort einer sich einsam vertieft, kurzum den ganzen reichen, rhythmischen Wechsel und die klare Evidenz im Ausdruck wissenschaftlicher Beschäftigung, man überzeuge sich, zu welcher Meisterschaft nun Raphael in vieltheiliger Szenirung gelangt ist, mit welcher Leichtigkeit er nun einen höchst schwierigen Stoff zu bewältigen gelernt hat! In der That, hier waltet unbedingt ein ebenso freies als harmonisches Leben, hier zeigt sich in reiner Blüthe jenes glückliche Gleichmaß von Kraft

---

[1] H. Grimm's Vermuthung, daß mit dieser Figur der Apostel Paulus, nicht Plato, gemeint sei, hat Manches für sich. Ich muß hier diese Frage dahingestellt sein lassen.

der Charakteristik und idealem Adel, von Lebendigkeit im Einzelnen und strenger Zusammenfassung, von Formeneinklang und Farbenwohllaut. Das Ganze dieses Bildes gewinnt so etwas Nothwendiges, das Gefüge typischer, klassischer Erscheinung, ein im besten Sinne des Wortes phänomenales Gepräge.

Das Fresco, welches die Vertreibung des tempelräuberischen Heliodor schildert, soll, wie auf der Hand liegt, die Befreiung des Glaubens und Errettung der Kirche zum Bewußtsein bringen.[1] Wir blicken wieder in eine reiche Renaissance-Halle. Im Hintergrunde betet der Hohepriester am Altar. Rechts im Vordergrunde stürmen gegen den niederstürzenden Heliodor und sein Gefolge die drei fremden, überirdischen Gestalten, von welchen das Buch der Makkabäer erzählt, der Reiter und zwei halb springende, halb schwebende Jünglinge mit Ruthen. Auf der linken Seite das erschreckte, staunende, andächtige Volk und vorne, anachronistisch eingefügt, Julius II., von Schweizern auf einem Thronsessel getragen. Ernst und gelassen sieht er dem Wunder zu. — Die Bedeutung dieser Komposition wurde zuerst von Heinse in seinem Ardinghello erkannt. Er weist besonders darauf hin, wie in die Bewegung der drei Rachegestalten durch die Leere des Raumes, den sie zu durchmessen haben, die Schnelligkeit des Blitzes gelegt ist.

Das Bild von der Befreiung Petri hat ähnliche Bedeutung wie das von der Vertreibung Heliodors; ubi Petrus ibi ecclesia.[2] Raphael hatte hier auch eine Fensterwand

[1] Vgl. H. Hettner, l. c. S. 214 ff. u. A. Springer, l. c.

[2] Vgl. H. Hettner, l. c. S. 218 und 219, u. A. Springer l. c.

zu komponiren und er folgerte aus dieser Bedingung, raumsinnig wie immer, den dreigliedrigen Aufbau der Szene, welche hier allerdings nicht einheitlicher Natur ist, sondern ein Nacheinander von Vorgängen darstellt. Auf der linken Seite des Fensters die auffahrenden, verwirrten Wächter, durch deren Mitte der Engel geschritten ist. Oberhalb des Fensters das vergitterte Gefängniß, wo der schlummernde Petrus geweckt wird. Auf der rechten Fensterseite sehen wir, wie den noch halb Träumenden der himmlische Bote durch die schlafumhüllten Wachen geleitet. Dieser Darstellung ist — vielleicht nicht ohne Rücksicht auf den Lichtmangel der ihr angewiesenen Fensterwand — ein sehr koloristischer Charakter verliehen, ein stimmungsvoller Wechsel von Hell und Dunkel. Ein Wächter eilt mit der Fackel herbei, deren rothes Licht auf den Harnischen der andren widerstrahlt. Mit diesem Lichte kreuzt sich der Schein der Mondsichel. Außerdem ist der herrliche Engel von einem Lichtglanz umflossen.

Auf die Betrachtung der übrigen Stanzen-Gemälde muß ich verzichten; denn es ist hier nicht mein Zweck, den ganzen Umkreis von Raphaeï's Thätigkeit zu durchmessen.

Wir unterscheiden zwei Epochen seiner römischen Periode: Die erste von 1508 bis zum Tode Julius des II. im Jahre 1513 während, die zweite bis 1520. Die erste Epoche ist die Zeit seiner höchsten Blüthe, die zweite die Zeit der reichsten Entfaltung seiner Kraft, wobei jedoch das Übermaß der Ansprüche zuweilen eine geringere Intensität der Erfüllung zur Folge haben mußte und zumeist das Heranziehen von Gesellen und Schülern zur Ausführung der Kompositionen.

Drei Einflüsse sind es, welche hier in Rom mit voller Macht auf Raphael's Kunst einwirken: Der weiche, halbwegs manierirte Adel der späteren Antike, Michelangelo's anatomisch-motorische Kühnheit und Meisterschaft und endlich die dunkel glühende Koloristik des Venezianers Sebastiano del Piombo. Hiezu ist aber noch die alltägliche Erscheinung der römischen Volksgestalten beizurechnen. Namentlich der stattliche, stolze, hochplastische Frauenschlag in Rom und in den benachbarten Bergen muß seine Phantasie gewaltig ergriffen haben; denn auch die ziemlich konservative Altartafelmalerei Raphael's gewährt diesem Typus allmälichen Eingang, wenigstens in gewisser Hinsicht: Die Gestalt der Madonna gewinnt nun noch vollere Formen und großartigeres Thun. Dagegen erhält sich die in Urbino, Umbrien, Bologna (Ferrara) und Florenz entwickelte Bildung ihres Antlitzes etwas länger.

Wenn wir nun diese seine Altargemälde aus römischer Zeit nach ihrer inneren Auffassung betrachten, so sehen wir, wie Raphael zunächst fortfährt, die schön menschliche Behandlung dieser Stoffe auszubilden, wie er sich dann aber der Rückwendung des italienischen Geistes zum speziell kirchlichen Glaubensideal, der Vorbereitung katholischer Restauration doch auch auf diesem Gebiete seiner Thätigkeit nicht ganz entziehen kann. Denn in einigen seiner Sakralbilder aus dieser Zeit verspüren wir, wenn auch ohne jeden krankhaften Anhauch, einen Ausdruck jener nervösen Aufreizung des religiösen Gefühls, jenes Zuges zum Mystischen, Wunderbaren,. welcher sich um dieselbe Zeit in so manchem Werke andrer Meister offenbart. Ich erinnre nur an Tizian's

assunta, an Sodoma's Verzückungsbilder in S. Bernardino zu Siena, an Correggio's Himmelfahrt Christi, „Nacht" und Martyriengemälde und an das jüngste Gericht von Michelangelo. Die unbewußte Theilnahme an der religiösen Stimmung seines Volkes und überdieß die Natur der Aufträge mußte auch ihn, wie andre Künstler seiner Zeit, zum heftig erregten Visionsbilde führen.[1] In solchen Fällen sehen wir die kindlich stille, sanfte Glaubensinbrunst, die er aus seiner Heimat und aus Umbrien als ein altes Erbtheil mitgebracht, wenigstens in der Qualität seiner Auffassung wieder erstehen, aber jetzt mit einem leichten Anfluge fieberhafter Steigerung. Ich erinnre nur an die brennenden Augen des Täufers in der Madonna von Fuligno, an die schwärmerische Andacht der hl. Cäcilie und an die hocherregte, flackernde Transfiguration.

Nicht ganz außer Zusammenhang mit dieser Zeitstimmung steht auch das herrlichste Andachtsbild Raphael's: Die sixtinische Madonna, welche sich jetzt in der Galerie zu Dresden befindet. Zwischen einem geöffneten Vorhang schwebt die Himmelskönigin, den Knaben auf dem Arm, heran. Links der h. Sixtus, seine Gemeinde empfehlend, auf die er hinausdeutet; rechts Barbara, still sich erfreuend über die der Erde zugesicherte Gnade; unten zwei köstlich naive Engelkinder, auf die Brüstung sich stützend, mit Mienen, als wollten sie sagen: ja, wüßtet ihr, wie gut es da oben ist! — Hier haben wir nun, was Raphael's Madonnen überhaupt kennzeichnet, in reinster Verwirklichung: die Einheit

[1] Vgl. H. Hettner, l. c. S. 235 ff.

des Göttlichen und Menschlichen. Maria schwebt aufgerichtet heran. Im allgemeinen Ausdruck ihrer Erscheinung verbinden sich zarte Scheue und Mutterstolz. Doch im Auge nachtet ihr ein Geheimniß der Unendlichkeit, der Entrückung über alles Irdische. Zeitloses Glück ist ihr zu Theil geworden, unsagbare Herrlichkeit hat sie erschaut. Doch staunt sie noch menschlich, weiß nicht, wie ihr geschehen. Das Räthsel der Gottheit hat sich ihr enthüllt, doch eben dieß fühlt sie als heiliges Wunder. Der Jesusknabe in ihrem Arm ist ein Kind und doch tiefsinnig ahnend, vom Geiste des Höchsten umwittert, mit großen Augen in's Ewige blickend, wie die Mutter.

Diese mädchenhaft schlanke, von Himmelsluft umhauchte, in goldnem Ätherlicht herschwebende Heilandsmutter, sie erscheint uns wie eine plötzliche Vision, wie ein jäh aufgeschlagnes, ewig sich gleich bleibendes Vorbild; jedoch ganz in frei menschlicher, rein künstlerischer Weise, ganz im Sinne unbefangner Idealphantasie. Der Eindruck des Verklärten und Visionären wird nun aber nicht zum Geringsten erzeugt durch die lichte, transparente Klarheit des Kolorits, durch die zarte und leichte Ausführung alla prima. Der Umstand, daß sich keine Skizzen dazu vorgefunden haben, und erkennbare Verbesserungen, pentimenti lassen in der That hier eine Improvisation vermuthen. Daher ist dieß Bild auch die schwerste Prüfung der Kupferstecher, welche sich mehrfach darüber ausgesprochen haben, wie seltsam verschieden seine Wirkungen sind. Wenn man die Augen schließt und wieder öffnet, so scheint es, als ob der Ausdruck jedesmal eine leise Veränderung angenommen habe.

Bald gemahnt er menschlich naiv, bald fremd erhaben. In der That: Raphael hat hier mit genialer Traumsicherheit ein Kunstwerk geschaffen, in dessen Charakter wir den frei strömenden, unfaßbaren Akt seiner Genesis empfinden und etwas Unendliches aufleben sehen.

Halten wir noch fernere Umschau nach dem Besten im reichen Kranze seiner Werke, so stehen seine Kompositionen zu den elf Teppichen voran, welche die sixtinische Kapelle schmücken sollten. — Das höchste Maß monumentalen Styls, dramatischer Großheit ist wohl hierunter im Bilde von der Bestrafung des Ananias erreicht. Ehern, urgewaltig, voll großen, zerschmetternden Zornes stehen die beiden Apostel auf der Bühne. Es ist das göttliche Strafgericht im furchtbaren Wetterschlag der Entscheidung. — Und als nicht minder groß darf wohl die Darstellung von Pauli Predigt in Athen gelten. Mächtig erhöht auf Stufen, ragt er thurmartig, als ein wahrer Erzvater und Patriarch der Menschheit, ganz von höherem Feuer durchbraust, beide Arme gen Himmel gestreckt, den unbekannten Gott verkündend, dem die Athener einen Altar errichtet hatten und unwissend Gottesdienste thaten. Wir glauben seine donnernde Stimme zu hören, wie er ausruft: „Gott wohnt nicht im Tempel, mit Händen gemacht! Er ist der Herr des Himmels und der Erde und nahe jeglichem von uns; denn in ihm leben, weben und sind wir!“ — Das Erhabenste, worüber die Kunst gebietet, ist hier von Raphael geleistet; denn er ist ebensosehr ein Klassiker im Heroischen, Dramatischen als im Lyrischen. — Wie völlig anders erscheint er uns dagegen wieder in dem idyllischen Gemälde dieses Cyklus, welches

den wunderbaren Fischzug schildert! Da ist er wieder ganz so mild und anmuthvoll, wie wir ihn uns zu denken gewöhnt sind. Wir sehen die beiden Kähne auf dem See Genezareth, ein heitres, lachendes Landschaftbild. Vorne am Strand betteln Reiher mit langen Hälsen. Bemerkenswerth ist, wie hier die Handlung von Rechts nach Links sich stufenweise sublimirt. Zu äußerst rechts der abgewandte Ruderknecht, dann die beiden prachtvollen netzeziehenden Jünglinge, von denen einer bereits aufmerksam wird. Hierauf die beiden Apostel: Andreas mit andächtig ausgebreiteten Armen und leicht geneigtem Haupt, das Haar, ächt raphaelisch, von der Seeluft vornübergeweht; Petrus niederstürzend in feuriger Anbetung und endlich zu äußerst links der geistige Beherrscher des ganzen Vorgangs, Christus in schlichter Ruhe.[1]

Auf so karge, vereinzelte Bemerkungen hierüber muß ich mich dießmal beschränken.

So sehr nun aber auch das Große sein Element ist, so bewahrt Raphael doch vollkommen seinen Sinn für den schlichteren Schein des persönlich Eigenartigen. Dieß beweisen seine römischen Bildnisse, zumal die meisterhaften von Julius II. und Leo X. Nirgends verhält er sich liebevoller zur Natur als im Bildniß. Rein objektiv, wie er ein historisches Motiv zu entwickeln pflegt, so sucht er auf diesem Gebiete ohne jede Vorgreiflichkeit das Hohe und

[1] Vgl. die Darlegung von K. Ch. Planck hierüber in seinem tiefgründigen, aber nicht leicht zu lesenden Buche: Gesetz und Ziel der neueren Kunstentwicklung im Vergleich mit der antiken, Stuttgart 1870, S. 17 und 18.

Ewige, das Gattungsstarke aus dem vorstehenden Menschenbilde selbst zu entwickeln und herauszugestalten. Er begleitet die Persönlichkeit auf dem ausschließlichen Sonderweg ihres Zusammenhanges mit dem Gattungsideal. Er konzentrirt sich auf ihr wahres Sein, er sucht sie so darzustellen, daß sie ganz erscheint, was sie ist. Zumal im geschichtlichen Charakterbildniß ist er einer der größten Meister und kann sich kühnlich neben einen Tizian, Velasquez, Rubens, Van Dyk stellen.

Zum Schluß dieser kursorischen Einzelbetrachtungen wollen wir noch, indem wir auf alles Übrige verzichten, einen Blick auf Raphael's Fresco der Galathea in der Farnesina werfen; denn diese edel bewegte Gestalt mit wehendem Haar und Mantel, umspielt von Nymphen, Tritonen und Liebesgöttern, ist in hohem Grade bezeichnend für seine Neigung zur melodischen Formenanmuth, zur optischen Kantilene. Jedoch das Antlitz dieser Galathea ist im Original weitaus individueller als auf den Stichen. Hiezu will ich jene viel berufene Äußerung Raphael's in einem Briefe an seinen Gönner, den Grafen Baldassar Castiglione erwähnen: „Übrigens muß ich euch sagen, daß ich, um eine Schöne zu malen, deren mehrere sehen müßte. — Da nun aber immer Mangel an richtigem Urtheil, wie an schönen Frauen ist, bediene ich mich e i n e r g e w i s s e n I d e e, die in meinem Geist entsteht. Ob diese nun einige künstlerische Vortrefflichkeit in sich trägt, weiß ich nicht, wohl aber bemühe ich mich, sie zu erreichen.“ — Die certa idea, deren er sich bedient, ist freilich nichts Anderes, als das, was die Platoniker unter Idee, unter Urbild verstehn; allein Raphael's

Idealtypen mit ihrer nichts weniger als kahl generellen, vielmehr fein bestimmten, mild persönlichen Bildung zeigen uns, daß er, indem er diesen naiven Schönheitsbegriff hegte, doch seine Subjektivität, seine spezielle Neigung zu gewissen Gesichtern und Gestalten und seine Naturtreue keineswegs aufgab, sondern dieses eifrig entwickelte Kunstvermögen mit dem typischen Idealismus seiner Phantasie zu einer ebenso allgemeinen als warm persönlichen Einheit zu verbinden strebte. Ich möchte sagen: Seine Idealgestalten erscheinen wie Halbgötter, Kinder eines hohen Geschlechtes von Weltgeistern, Prototypen — und von Menschen, Lieblingen seiner nächsten Umgebung. Er versöhnt Urbildlichkeit und Individualität in einem frei geschaffnen Zwischenreiche. Also auch in dieser Einheit, in dieser maßvollen Verfolgung eines jeden der beiden genannten Zwecke besteht jener freundliche Einklang seiner Kunst, der uns vorschwebt. — Die zitirte Stelle in Raphael's Brief bezeugt zugleich das Intuitive, Divinatorische seiner Kunst und ist — abgesehn von der Leistung selbst — ein Beweis gegen die unsinnige Ansicht, welche ich einstmals von einem Fachgenossen hören mußte: Raphael sei ein „eklektischer Klassizist" gewesen, der sein Ziel auf dem gewöhnlichen Wege umfassenden Fleißes gefunden habe (wie dieß ja auch von Michelangelo beurtheilt worden sei).

Die fast übermenschliche Thätigkeit Raphael's, welche immer mehr anwuchs und immer vielseitiger wurde, erschütterte endlich seine Gesundheit. Aus einem Briefe des ferraresischen Gesandten Paoluzzi entnehmen wir, daß seine Stimmung von dem Übermaß der Aufgaben gedrückt wurde.

Er schreibt: „So bedeutende Naturen, wie Raphael, sind immer melancholisch und Raphael ist es jetzt um so mehr, als ihm seit Bramante's Tod das ganze Bauwesen aufgeladen ist.“ Wahrscheinlich bei archäologischen Ausgrabungen hatte sich Raphael im Frühjahr 1520 ein Fieber zugezogen, woran er schon nach 14 Tagen als 37jähriger starb (6. April). Zu seinem, auf einem Katafalk ausgestellten Leichnam, worüber sein letztes Werk, die Transfiguration sich erhob, strömte ganz Rom herbei. Seine selbsterwählte Gruftstätte erhielt er im Pantheon.

Mitten in der Ernte, auf der Höhe jugendlichen Mannesalters führte ihn der Tod hinweg, der Nachwelt sein hohes Jugendbild für immer hinterlassend. Alles liebte und betrauerte ihn; denn wie als Künstler, so war er offenbar auch als Mensch apollinisch inmitten träumerischer Nachdenklichkeit, voller Harmonie, Anmuth und bezaubernder Güte, als hätte die allwirkende Lebenskraft einmal ihr Bestes thun wollen, einen Menschen der lautersten Art der Welt vorzeigen, ebenso rein und edel in seinem Wesen wie in seinem Thun. „Jede üble Laune schwand,“ erzählt Vasari, „wenn seine Genossen ihn sahen, jeder niedrige Gedanke war aus ihrer Seele verscheucht und dieß kam daher, daß sie durch seine Freundlichkeit, durch seine Kunst und noch mehr durch seine schöne Natur sich überwunden fühlten.“ Paoluzzi's Bemerkung über seine Melancholie steht diesem Berichte Vasari's nur scheinbar entgegen. Ein Ausdruck stiller Sehnsucht von so zarter Art, daß er an den platonischen Himeros gemahnt, ergreift uns schon in seinem jugendlichen Selbstbildniß. Die sublime Beschäftigung mit einer so hohen himmlischen An-

schauungssphäre, ein so hochgestimmtes Phantasieleben hat immer eine gewisse Scheue gegen das gröbliche Marktgetriebe der Wirklichkeit zur Folge, hat etwas Vereinsamendes, Wortnehmendes. Um so bezaubernder ist der Ausdruck des kindlichen Erwachens, des freundlich guten Hervorblickens aus der fremden Welt. Je höher Raphael's Begabung über dem Richtmaß seiner Umgebung stand, um so mehr mußte seinen Freunden, seiner Geliebten das Herz hüpfen, wenn — um ein Dichterwort zu gebrauchen — „wenn diese Stirne, sich der Wunderschwingen des Genius erwehrend, sich nur eben erheitert zu dem Alltagskreise kehrt.“

* * *

II.

Versuchen wir nun, rückblickend, das Wesen seiner Kunst zu erkennen und ihre Elemente im Zusammenhang zu erfassen!

Rumohr stellt den Gesichtspunkt der Objektivität Raphael's an die Spitze der Kritik seines Kunstcharakters. Kolloff und andre premiren mehr den Begriff der Harmonie, die Allseitigkeit, Universalität und das Maß, den glücklichen Einklang seiner Kunst. Beide Begriffe können als ineinander enthaltend betrachtet werden. Denn harmonisches Künstlernaturell ist fern von subjektiver Gewaltsamkeit. Und objektive Auffassung ist durch einen Sinn bedingt, welcher keinen Gesichtspunkt vernachlässigt, alle Einzelheiten harmonisch

verarbeitet; sie ruht auf einer wohlgeordneten, durch keine subjektiven Launen gestörten Friedlichkeit des Innern, also auf harmonischer Anlage. Aus beiden Begriffen lassen sich die einzelnen Qualitäten raphaelischer Begabung und Meisterschaft ableiten. Doch will mir scheinen, als ob die Bezeichnung „Objektivität", wie dieß von Rumohr geschah, auch fernerhin nur mit Vorsicht und nicht ohne Zusatz gebraucht werden sollte. Denn sie gemahnt leicht unlebendig und kann die Vorstellung zulassen, als verhalte sich der Geist des Künstlers zum Gegenstand nur wie ein passiver Spiegel; sie weist nicht auf die Macht und Wärme der Individualität, welche nöthig ist, um den Gegenstand in seinem Zentrum aufzugreifen. Die Bezeichnung „Harmonie" aber könnte bloß formalistisch verstanden werden, wobei wiederum vergessen würde, daß es die innere geistige Einheit der tiefen und bedeutenden Individualität ist, welche, wie sie den Gegenstand in seinem Kern erfaßt, so auch ausscheidet, was in ihm die Einheit der Erscheinung stört, und schöpferisch herausarbeitet, was sie zum Ausdruck bringt. Kurz, beide Bezeichnungen leiden an dem Mangel, daß sie das wesentliche Moment des Subjektiven (im diskreten Sinne) auslassen.

Wir haben es hier mit einem vielfach verschlungenen Ineinander von Subjektivität und Objektivität zu thun und, da nun einmal Rumohr den letzteren von beiden Begriffen als Signatur von Raphael's Kunst eingeführt hat, so dürfen wir uns die Mühe nicht ersparen, eine Klarlegung dieses Verhältnisses zu versuchen. — Rumohr versteht unter Raphael's Objektivität ausdrücklich „seine Fähigkeit, gegebnen

oder selbstgewählten Gegenständen ganz sich hingeben, sie zu durchdringen, in ihnen aufzuleben". Es handelt sich also hiebei um besondere, angewandte Phantasie, um konkret bestimmte Bewährung der Phantasie durch tief gegenständliches Komponiren. Hiezu erscheint sie freilich überhaupt tauglich und bereit, aber an sich, d. h. ohne Gegenstand ist diese Anlage auch ohne Gestalt. Wir haben folglich das Recht, solche Objektivität eine Eigenschaft angewandter Phantasie zu nennen, eine Tugend ausübender Kunst. Wenn wir nun aber die allgemeine, innere Tendenz von Raphael's Phantasie betrachten, ihre Welt, ihr Volk, woraus sich seine einzelnen Kompositionen rekrutiren, so können wir ihm gleichfalls Objektivität zuschreiben. Zunächst im Sinn des Realismus. Denn Raphael steht mit empfänglichstem Auge vor dem Schauspiel seiner Umgebung. Hieraus schöpft er Kraft und Fülle. Der Anblick lebendiger Gestalt befähigt ihn zu lebensvoller Kunst. — Denkt man dagegen an die „certa idea", welche ihm vorschwebt, so kann man sagen: Das Urbildliche ist nothwendige Thesis unsres Gattungssinnes, hat allgemeine, weltgültige Bedeutung und wer es mit Macht und Klarheit ergreift, dessen Phantasie ist wahrhaft objektiv. So spricht denn auch Rumohr einmal, wiewohl ohne ausdrückliche Beziehung zu diesem Gesichtspunkte, von „religiöser Unterwerfung unter allgemeine, unveränderliche Schönheitsgesetze". Ich erinnre hiezu an Sätze von Schiller in seinem Briefwechsel mit Göthe: „Die objektive Kraft beruht auf dem Idealen. — Der vollkommne Dichter spricht das Ganze der Menschheit aus." — In andrer Beziehung kann jedoch dieser Idealismus Raphael's, sein

Streben nach typischer Gestalt mit nicht geringrem Rechte subjektivistisch genannt werden, denn vom wirklich gegenständlichen, vom sichtbaren Leben wird sie ja nicht genügend dargeboten. Und auch wenn wir seine Offenheit gegenüber der empirischen Natur und sein klares Erfassen des zu komponirenden Stoffes hervorheben, so müssen wir gleichwohl zugeben, daß sich in solcher Objektivität eben recht sein energisches, spannkräftiges Ich bewährt. Raphael's warme und willkürfreie Subjektivität schafft wahre Objektivität. Seine klassische Kunst ist lebendige That. Im Grunde haben wir mit der Bezeichnung: „objektiv“ wie mit der Bezeichnung: „harmonisch“ doch nur ein Prädikat bestimmt, die Eigenschaft einer erst zu bestimmenden Grundkraft. Freilich ist wohl auch dieser nur prädikativ und bildlich beizukommen, denn an und für sich ist sie ja doch ein namenloses Etwas, ein Mysterium. Aber wir stehen ihr doch näher, wenn wir uns zuvörderst ihres lichten, wohligen, zum Bejahen geneigten Wesens bewußt werden, als wenn wir gleich an die Stellung zur Welt und an die exekutive Beziehung zu Dingen und Formen, an den Niederschlag des Innern im Werke denken. —

Wer Raphael zu charakterisiren sucht, geräth leicht in Gefahr, unwissentlich allgemeine Gattungsbegriffe rein gedachter Humanität statt sein Wesen zu erörtern, vom Normalmenschen, vom höchsten Ziel cinquecentistischer Kunst statt von ihm zu sprechen; denn das Individuelle an ihm ist so schwer zu bezeichnen. H. Grimm hebt mit Feinheit hervor, wie er sich hinter seinen Werken verbirgt, wie wir bei „Raphael“ mehr an die allgemeine Kraft als an die

Offenbarung besondrer Charakterzüge denken. Wohl wahr, aber ebenso wahr, daß bei Raphael dieß gerade die Wirkung einer persönlichen Potenz ist, die sich den ersten Blicken verbirgt, den folgenden aber näher tritt und kenntlicher wird. Dabei ist auch zu bedenken, daß der Begriff Persönlichkeit zweierlei Bedeutung hat. Wenn wir uns von Raphael's zurückhaltender, allem eigenmächtigen Vorgreifen abholder Natur überzeugen, so folgt ja hieraus noch keineswegs, daß es ihm an persönlicher Physiognomie gebricht. Wir haben also zwischen Subjektivität und Individualität zu unterscheiden. Jene bedeutet das eigenthümliche, vom Ich und seinen Ansprüchen bestimmte Verhalten unsres Empfindens, Denkens, Wollens zum Weltbild, zu gegebnen Problemen. Unter dieser ist jedoch unmittelbar natürliche Eigenart zu verstehen, die für sich zur Erscheinung kommt und im Leben sowohl in ruhiger Beschaulichkeit, also objektivistisch, wie in betonter Selbstbehauptung, also subjektivistisch, ihren Bestand bekundet. — Raphael's Werke lassen nun in der Art der Behandlung, im Vortrag, im Hang zu gewissen Formen, Farben, Gestalten, Gesichtern, Gruppen ohne Zweifel einen eigenthümlichen Menschen verspüren, wie auch der Charakter seiner Gesinnung und Stimmung aus den von ihm geschilderten Szenen unsichtbar sichtbar hervorleuchtet, aber die Aufgabe, dieses Persönliche in Raphael's Werken (nach seiner individuellen und subjektiven Seite) möglichst annähernd zum Bewußtsein und hiemit zum Ausdruck zu bringen, ist noch ferne ihrer Lösung. Vorderhand sind nur Ansätze hiezu gemacht und ob man wirklich je darüber hinaus und zu mehr Licht gelangen werde, scheint zweifelhaft.

Wenn wir nun aber unsre logische Situation des Weiteren bedenken, so sehen wir uns vor eine dunkle, tief verwickelte Frage gestellt, welche in den Grundgegensatz der Style hineinführt, und wir dürfen der Aufgabe nicht ausweichen, einen Beitrag zu ihrer Beantwortung zu versuchen.

Der vorherrschende Eindruck von Objektivität und Harmonie in Raphael's Werken gemahnt allgemein, generell, aber er muß, wie wir gesehen haben, seinen Grund doch in einer persönlichen Potenz haben. Diese Potenz kann hier nur bestehen in einer besonderen, seltnen Wohlordnung der seelischen Kräfte, die sich als ihr inneres Abbild den Schein einer seligen Welt erzeugt; und da dieß Gemüth ein Künstlergemüth ist, so gibt es dem Wesen dieser geschauten Welt (auf Grund lebendigsten Naturgefühls) auch die Vollkommenheit der Form, der Gestalt. Man kann sagen: die sixtinische Madonna, herschwebend aus dem Himmel entzückter, seliger Anschauung ist — Raphael, Symbol seiner Seele. — Allein wirklich und ganz vollkommen ist keines Menschen innere Wohlordnung, daher auch kein von ihr erzeugtes Bild eine vollkommne Welt. Persönlichkeit bleibt eben subjektiv beschränkt, von ihrem Ich bedingt. Individuum bleibt Individuum. Auch Raphael's Vielseitigkeit, Harmonie, Objektivität streift nur, gemahnt nur an Allkunst, an eine göttlich vollkommne Welt. Dieß heißt zunächst: sie ist doch mit Mängeln behaftet, aber es heißt zugleich — — Hier haben wir es nun mit einem besonders schwierigen Problem zu thun. — Die Einseitigkeit, von der kein Individuum sich befreit, ist Schwäche, ist aber ebensosehr auch Kraft. Jedes Individuums Einseitigkeit ist eine indefinibel

eigne und gerade sie gibt Gepräge. Und wahrlich Raphael hat Gepräge, hat sein eignes Gesicht. Sagt man nun: es gibt nur eine Raphael's-Linie, so sagt man beides: keines Künstlers Hand zeigt so wie die seinige in eine vollkommne, selige Welt; und zugleich: keines Künstlers Hand hat in diesem Zeigen so etwas indefinibel Eignes. Wir können hier nicht weiter — es ist eine Amphibolie, aber es ist eine Amphibolie.

Den idealistischen Styl, der aus solcher Anschauung fließt, eklektisch zu nennen, ist aber verkehrt. Denn in der That, was wäre auch ein durch Auslese zusammendividirtes Ideal? Es wäre eine Auslöschung aller Eigenschaften. Wir haben in Raphael's Kunst den idealistischen Styl mit der denkbar wärmsten Zuwägung von eigenartiger Individualität und mit so kräftigem Griff in das Wirkliche, in die Naturwahrheit, als mit dem idealistischen Styl vereinbar ist. Eben darin steht Raphael unerreicht da. Er ist wohl der lebensvollste, wärmste, innigste unter allen Idealisten in der Malerei. Wir müssen deshalb gegen die konventionelle und durch schlechte, kassizistische und süßlich moderne Reproduktionen genährte Auffassung so manches Laien protestiren, wornach Raphael ein unwahrscheinlicher Zuckerjüngling wäre. Er ist guter Leute Kind und fester Besitzer seiner selbst. Unersetzlich. „Natura lo fece, e poi ruppe lo stampo.“

Nun aber läßt sich denken und hat, solang es eine Kunst gibt, ihr unbedingtes Recht geltend gemacht eine andre, entgegengesetzte Geistesart: diejenige, welche dem Realismus zu Grunde liegt. — Zur Erkenntniß dieser andern Richtung

haben wir abermals wohl zu beherzigen, daß Individualität wesentlich Einseitigkeit und diese sowohl eine Kraft als ein Mangel ist. Die Kräfte des menschlichen Geistes gelangen zu vollerer Wirkung, wenn sie sich um einen individuell bestimmten Mittelpunkt sammeln; das Individuum, welches die Singularität solchen Mittelpunktes nur in geringem Grade besitzt, ist gewöhnlich, ist flacher Gattungsrepräsentant. Es wird und muß nun immer auch eine härtere Art dieser individuellen Kraft geben, ein Genie, das ein herberer Mikrokosmos ist, mit strenger geschlossner Einzelheit doch den Drang zum Ganzen verbindet. Diese Geistesart geht nicht vom innern Bild einer seligen, mit vollkommnen Gestalten bevölkerten Welt aus. Sie fühlt es tief, daß das empirische Individuum gerade als solches betrachtenswerth, daß es nur einmal da und deshalb im höchsten Grade der Verherrlichung würdig ist. Sie weiß sich zu Haus und geborgen in der ungleichen und vielfach rauhen Wirklichkeit. Wie sie selbst stark, gedrungen, energisch, ja trotzig in sich zusammengefaßt ist, so sucht sie Ihresgleichen in dieser Welt. Sie weist wie Aristoteles in der Schule von Athen zur Erde. Sie greift mit starker Hand hinein in's volle Leben und sagt sich — wie der Philosoph sagte: das Vernünftige ist wirklich und das Wirkliche vernünftig —: das Ästhetische ist natürlich und das Natürliche ästhetisch. Göttlich ergreifende, schöne Erscheinung muß im Leben sein trotz den Schranken, ja in und mit denselben, muß eben durch dieselben zur Wirkung gelangen. Das spricht auch Albrecht Dürer mit seinem bekannten Worte aus: „Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur; wer sie heraus kann reißen,

der hat sie.“ Wenn wir dieß näher zu bestimmen versuchen, so können wir sagen: Ein Künstler solcher Art erfaßt in den bedingten Gestalten der Wirklichkeit den vollen Ausdruck entschiedner Vitalität, gesammelter, charaktervoller Geistigkeit und arbeitet denselben mit Meisterhand an den Tag hervor. In und mit besondrer, begrenzter Endlichkeit offenbart sich so das Wunder lebendigen Geistes, irdischer Immanenz des Göttlichen. Geht jener (der idealistische) Weg gleichsam von Oben, so geht dieser (der realistische) von Unten her. Wir haben es also in der Kunstwissenschaft mit demselben Gegensatz von Deduktion und Induktion zu thun wie in der Philosophie.

Wenn wir diese beiden Richtungen stylkritisch unterscheiden, so erhellt zunächst, daß das Kunstwerk idealistischer Gattung auch in den Theilen ein erklärtes Streben nach Schönheit, Harmonie, Konsonanz zeigt, daß dagegen das realistische Kunstwerk theilweise abstoßende Züge, Dissonanzen bietet, aber durch Intensität, Gluth der Vergeistigung und durch den Einklang des Ganzen aufhebt. — Solchergestalt wird dort die annähernde Vorstellung erweckt, als ob der vollkommne Mensch offen herumginge, als ob die divinirten Naturideen selbsteigen zur Erscheinung kämen; hier dagegen sehen wir ein Aufstrahlen der verschiednen Beziehungen empirischer Existenz zum inneren Naturzentrum, welches ja an und für sich latent bleibt und im Grunde nicht darstellbar ist. Der Realist ist also keineswegs an die Peripherie gebunden, sondern er befährt, wenn er wirklich ein Künstler ist, die strikten Radialbahnen, von welchen jede ausschließliches Eigenthum eines Individuums

ist und zum Mittelpunkt, wie von da zurück zum Umkreis führt.

Besonders instruktiv ist es, sich den Unterschied der beiden Stylrichtungen am Übergang vom Quattrocento in's Cinquecento klar zu machen. Der Zug der Quattrocentisten, eines Andrea del Castagno, Fra Filippo, Mantegna, Donatello, Verrocchio, Ghirlandaio, Botticelli ist individualistisch, also realistisch. Sie wollen positive Lebenswahrheit, voller Energie, schlecht und recht, ehrlich, streng und innig; sie scheuen die Herbheit keineswegs. Das Straffe, Spröde, Stete, unnahbar Eigne, männlich Geschlossne erscheint ihnen schön — und warum auch nicht? Wo steht denn bewiesen, daß eckige Konturen und Falten häßlich und unkünstlerisch sind? — Genießen wir doch — um ein Bild aus rein sinnlicher Sphäre zu gebrauchen — vino asciuto mindestens ebenso gern als vino dolce. — Der gewissenhafte Wahrheitssinn der Quattrocentisten, ihr kerngesundes, lebenstrotzendes Verfahren, welches keine Beschönigung will, ihr Streben nach Charakter ist ihr Recht und ihre Pflicht. „Ich bleibe bei meinen Bauern" sagt Donatello. Die Cinquecentisten anderseits müssen hierauf die Herbheit und Volksthümlichkeit des wirklichen Naturbildes lindern, denn sie kommen von Oben und können daher in gewissem Sinne nur von Außen beschwichtigen und einbegleichen. Jetzt erblickt man im Harten, Gebrochnen, Kantigen nicht mehr so sehr schätzenswerthe charaktervolle Formqualitäten wie im 15. Jahrhundert. Nun zeigt man entschiedne Vorliebe für das Weiche, Runde, Gewellte, denn die Kugel ist ja volle, bruchlose Harmonie und hieran partizipiren relativ

Kreis, Bogen, Kurve und losere Wellenlinie; ein idealistisch gestimmter Sinn von frei menschlicher Richtung wird sich also rundlicher, satter, breiter, oder wenigstens im Kontur linder Formen, wird sich voll entwickelter Frauentypen, üppig blühender, athletisch geschwellter, saftiger Männergestalten besonders gerne bedienen, wird sich stark auf sie angewiesen fühlen. Milderung, Beruhigung oder weiche Beflüglung des Bildstyles, relative Generalisirung, höhere und umfassendere Adlung der Gestalten ist eine Aufgabe, welche Lionardo da Vinci zu lösen vorfindet, welche Michelangelo, welche Raphael fortführen muß. Und von diesen Dreien ist es der letztere, welcher dieselbe am Vollsten löst. Es ist nicht zu läugnen, daß dadurch auch etwas verloren geht. Gewiß nicht so viel, als jene Ansicht meint, wornach Raphael ein „eklektischer" Idealist war, aber doch etwas, doch so viel, daß bei den Nachahmern eine flache, kalte Art allgemeiner, formelhafter Schönheit aufkommen konnte, gegen deren Schemen der derb germanische, herzhafte Geist eines Rubens und Rembrandt aufbrauste.

So rufen die entgegengesetzten Stylprinzipien einander hervor, fordern einander heraus, warnen einander, es entstehen Ausgleichungen, sie ergänzen sich, jeder von beiden lebt sich aus, um dem andern wieder Platz zu machen, auf relative Verschmelzung folgen neue Entzweiungen, auf diese wieder neue Formen der Ausgleichung. Es ist dieß die innere, bewegende Seele der Kunstgeschichte. Raphael stellt eine Verschmelzung dar, eine herrlich organische, aber nur eine relative.

*
* *

III.

Fassen wir nun nach nothwendigem Eingang auf allgemeine Erörterung von Grundbegriffen noch einmal die lebendige Künstlerpersönlichkeit Raphael's in's Auge! Auf die Gefahr hin, daß bereits Gesagtes hier und da noch einmal anklänge, muß versucht werden, das Bild des Mannes wieder und wieder im Vollmaß seiner Züge zu beleuchten und diese möglichst klar zusammenzufassen. —

Die großen Grundeigenschaften seiner Kunst sehen wir zunächst implicite in seinem für sich betrachteten Wesen enthalten. Seelenvolle Natur, naturvolle Seele — Worte dieß, hochgreifende und zudem schwanke Worte — aber doch Anklänge und Anhalte unsres Wähnens; denn seine Psyche dünkt uns nach ihrer sinnlichen Seite tief durchgeistigt, nach ihrer geistigen reichlich getränkt vom Saft der Erde, sie erscheint uns erstaunlich sublim, doch ebensowohl stark, voll und festgegründet im sinnlichen Schooß des Lebens; also hochgeartet, edel, wohlgethan, von normalem Gleichmaß in sich selber, genial und glücklich organisirt. Wie aber der ursprüngliche Quellschatz seiner Kräfte in lautrer Güte erwächst und in goldner Schale sich wiegt, so ist auch von Vornherein positiv die Stimmung, womit er in die Welt hinaustritt und darum erscheint auch sein künstlerisches Verhalten so offenäugig und ruhesam schwebend, so frei von gewaltsamem Vorgreifen, darum rollt und befriedet er so meisterhaft die Wogen des Formenmeers. — Wer hat, der gibt. Wessen Seele der Einheit des Lebens so nahe steht, der kann von ihr erzählen. Naiver, markiger Idealismus,

ideale Potenz schafft naturvoll Ideales, schafft den verborgnen Naturideen intuitiv Nachgeahmtes. Wir alle fühlen uns mehr oder weniger getragen und gedrängt von der herrschenden Instinktion unsrer leiblich-geistigen Vollkommenheitsanlage. In mir ist nocheinmal einer, welcher, eben weil er rein vorgestellt und rein vorstellender Natur ist, als Ideal dasteht und als Ideal handelt. Dieß muß in Raphael besonders starke Macht gehabt haben. Ich glaube mich nicht zu irren, wenn ich annehme, daß jeder, der sich unbefangen nach dem persönlichen Eindruck seiner Kunst frägt, vor Allem die Seelenschönheit und in reinster Triebkraft blühende Jugendfrische als ihre tiefste Macht empfindet. Raphael ist ein positiver Geist. Wir können ihn auch σώφρων nennen, wenn wir darunter mit Rücksicht auf die ursprüngliche Bedeutung des Wortes gesunden, klaren, vernünftig-maßvollen Sinn verstehen und alle Vorstellung von phantasieloser Trockenheit fernhalten, welche häufig mit dem Worte: Vernunft verbunden wird. Eben aus der vernunftmilden, reinen, gesunden Urbeschaffenheit seines Wesens rührt das Maß, die melodische Anmuth und Fülle seiner Äußerungen. [1]

Offne, relativ einfache, ungebrochne Harmonie, milde, frei bewegte Harmonisirung, mühelose, bequeme Fügung der

---

[1] Kolloff faßt seine Auseinandersetzung glücklich zusammen in folgendem Satze: „Die größte Klarheit bei der größten Beweglichkeit und Tiefe, dieß ist der Charakter des Raphaelismus und das Unvergleichbare in Raphael's Werken, welche dadurch, ungeachtet so vieler Unähnlichkeiten in der äußeren Erscheinung, doch denen der Alten vergleichbar sind.“ Beschr. der Museen zu Paris, 1811, 234. Vgl. Rumohr, Ital. Forsch. 1831, III, 98.

Theile, relative Gleichachtung der einzelnen Formwerthe, innige Versöhnung der Gegensätze, dieses Walten allseitiger, lebendiger, seelenvoller Harmonie ist gewiß in vollstem Maße seine Fähigkeit. Dabei aber herrscht strenge Klarheit und jene ruhige Führung, welche in der Musik Portamento genannt wird. Ebenso sicher als zart springen die Melodien ein und freien Flugs durchmessen sie die weitesten Gefühlsskalen, — selige Geister, mit süßem, langem Odem im Äther schweifend. —

Wendet man Bezeichnungen an, die den Zeitaltern der Phantasie und den Epochen, Stylrichtungen, lokalen Gruppen in der Kunstgeschichte entnommen sind, so ist zu sagen: Raphael einigt klassische und romantische Kunstideale, antike Göttersinnlichkeit, platonischen Hochsinn und christliche, moderne Gemüthsvertiefung. Er vermag es, den typischen Formenadel der Antike mit dem charaktervollen Individualismus des 15. Jahrhunderts, die lyrische Innigkeit des umbrischen und bolognesischen Glaubensgeistes mit dem festen historischen Wirklichkeitssinne der Florentiner in einen gewissen Einklang zu bringen. Die höhere Gestaltenwelt, welche er vorführt, gehört gleichsam der gemäßigten Mittelzone menschlicher Phantasie an, wo es weder Riesen noch Zwerge, weder tyrannische Allkraft noch schroffe Selbstbestimmung, verstockte Rückhältigkeit des Einzelnen gibt. Ebenso glückt ihm bis zu einem gewissen Grade eine Vermittlung des Kolorismus [1] mit streng plastischer Behandlung.

[1] Sein Kolorismus, welcher in einer Verbindung der helldunkeln, tonigen mit der schönfarbigen Malweise besteht, würde eine eigne Betrachtung erfordern, welche hier nicht Raum fände. Vgl. H. Ludwig, Über die Grundsätze der Ölmalerei, Leipzig, 1876, S. 242.

Mit dieser einheitlichen Beherrschung verschiedner Sphären der Phantasie und Bildkunst hängt begrifflich auch zusammen jenes räthselhafte Amalgamiren gewisser Errungenschaften einzelner Meister zum Gedeihen der eignen Entwicklung, zum Herausbilden eigner Ideen. Wohl darf ich sagen: nie wieder hat in der Kunstgeschichte eine so organische Konsumption von Anregungsfaktoren stattgefunden. — Dieß kann sowohl aus seiner Objektivität als aus seiner Anlage zu Gleichmaß und Einklang erklärt werden. Wie gegenüber den Szenen des Lebens und den einzelnen Faktoren eines künstlerischen Problems ließ er auch gegenüber andren Künstlerpersönlichkeiten die Vorzüge einer jeden mit ruhiger Versetzung auf sich wirken und sich zu gut kommen, er hatte das Bedürfniß und das höchste Vermögen, ihre Gegensätze in sich zu versöhnen.

Jedoch indem ich diese Kunst-Synthese hervorhebe, möchte ich mich ja nicht etwa so verstanden wissen, als ob ich hiemit das Ideal der Vollkommenheit überhaupt bezeichnen möchte. Zur Abwehr solcher Auffassung würde es genügen, mich auf bereits Gesagtes zu berufen. Doch bedarf dieß einiger Zusätze. Das der Gleichmäßigkeit nahekommende Vereinigen und Zusammenfassen so verschiedner Kunstbezüge konnte nicht durchweg ohne eine gewisse Abschwächung, Milderung, Beschränkung des einzelnen, noch ohne einen gewissen Verlust an eigner Persönlichkeit zu Stande gebracht werden. Wenn wir nun aber schärfer zusehen, so erweisen sich doch als die Haupteigenschaften seiner Kunst: einerseits der Formenreiz menschlicher Wohlgestalt, ihre geschmeidige Biegsamkeit und ihre Seelenanmuth, anderseits das typische Gruppiren mensch-

licher Gestalten. Dieß also sind wohl die primären Faktoren seiner Kunst, welche wir den übrigen vorauseilen, aber gleichwohl durch dieselben bedingt sehen. So kommt es, daß er die Palme scharfer, neuschöpferischer Sonderkraft, einseitiger Konzentration, äußerster Energie in einzelnen Theilen und Ausdrucksformen der Kunst andren großen Meistern überlassen muß. Die von ihm erstrebte Lieblichkeit und sonore Schönheit ließ nicht den vollen Nachdruck florentinischer oder altdeutscher Naturtreue zu und nicht immer erhält der Werth unmittelbaren Daseins, charaktervoller Lebensäußerung hinreichendes Recht in der beliebten Gefälligkeit und Formenschlichtung.[1] Es muß nun auch ohne Rückhalt zugestanden werden, daß sich mitunter schon in Raphael's Kunst selbst, wenn auch nur mit leichtem Anstreifen, die spätere akademische Berechnung ankündigt, welche die Stellung und Motion der Gestalt und ihrer Glieder wie ihr Verhältniß zum Ganzen nach einem abstrackt formalen Gesetz äußerlich anordnet, ohne genügende Eigenwärme der Bildstimmung, ohne volle Frische des Naturgefühles.[2] Besonders während der letzten Periode seines Lebens scheinen in Stunden der Ermattung gewisse Akte enstanden zu sein, welche wir dekorativ, manierirt schön, gesucht lieblich nennen müssen; und in solchen Fällen sehen wir ihn vornehmlich durch seine ächt cinquecentistische Neigung zu Contrapost-

---

[1] Vgl. Hotho, Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei, 1842, 1. Band, S. 312 und 313; vgl. auch vom selben die Malerschule Hubert's van Eyck, 1855, 1. Theil, S. 10 ff.

[2] Vgl. M. Unger, Das Wesen der Malerei, Leipzig, 1851, S. 147, 210, 246.

Motiven verführt. Dieß empfindet man in einigen Darstellungen der Loggien, z. B. in Jakob's Traum von der Himmelsleiter. Doch auch in den Stanzen stören mitunter Motive solcher Art. Im Contraposto war bekanntlich Michelangelo stark, aber dieser prometheische Geist fand hierin einen entsprechenden Ausdruck. Das kann man von Raphael nicht behaupten. Überdieß fehlte ihm hiezu die sichere Kühnheit Michelangelo's im Anatomischen, die durch jahrelange Studien erworbene Meisterschaft, womit derselbe die Energie des menschlichen Formengefüges, die starken und gegensätzlich komplizirten Bewegungen, Wendungen hoch erregter Divination, das sogenannte „terribile“ darstellt. — Werfen wir ferner einen vergleichenden Blick auf die Blüthezeit altgriechischer Kunst, so erkennen wir, wie Raphael sowohl vermöge der Varietät als vermöge der persönlichen Bestimmtheit seiner modernen Natur, sich nicht mit voller Entschiedenheit darauf verlegen konnte, die höchste, reinste Göttlichkeit darzustellen. In der kühlen, keuschen Fluth kastalischer Quelle, im zarten Himmelsäther seine Gestalten vom Irdischen so rein zu baden und so streng in's Allgemeine, Urbildliche zu läutern wie ein Phidias, dieß konnte bei allem Adel nicht seine Absicht sein. Er war und blieb doch ein ächtes Kind der Renaissance.[1] — Worin nun aber Raphael besonders überholt wird, das ist die speziell malerische Ausbildung der Malerei, die Konzentration auf das koloristische Stimmungsbild. Dieß gilt nicht nur von der

[1] Auf jenen tiefer liegenden, im Dualismus des modernen Wesens begründeten Unterschied raphaelischer von antiker Kunst, welchen K. Chr. Planck (l. c.) darlegt, kann ich hier nicht näher eingehen.

sinnlich-geistigen Charakterisirung des Einzelnen, sondern auch von der Komposition. Da nämlich der Schwerpunkt seiner Kunst, wie gesagt, in der edlen Plastik und in der frei architektonischen, rhythmischen wie metrischen Vertheilung von Gestalten beruht, so war es auch nicht möglich, daß er sich auf die Komposition nach Maßgabe der Farbenwerthe, der Licht- und Schattenverhältnisse mit gleicher Entschiedenheit verlegen konnte, denn, energisch verfolgt, schließt das eine das andre aus.

Nach diesen Einräumungen, für welche uns gewiß kein Schöngeist dankt, wollen wir den Versuch zu Ende führen, die Werthe seiner Kunst in ihrem Zusammenhang zu betrachten, der verschiednen Bezüge genauer bewußt zu werden, welche Raphael's lichtgeistiges, naturvoll harmonisches Wesen enthält.

Dasselbe äußert sich nicht zum Mindesten im freien und üppigen Herausquellen der reichen innern Gedankenwelt in die sichtbare Ausführung, so daß zwischen dieser und jener keine Kluft fühlbar wird. Form und Inhalt fallen, mit wenigen Ausnahmen, zusammen, Geist und Leib erscheinen als ein und dasselbe.

Fassen wir aber die Behandlung der formalen Verhältnisse für sich in's Auge, so überzeugen wir uns, wie er die formalen Gesetze mit fester Hand durchführt und doch den frischen Lufthauch lebendiger Freiheit wehen läßt. Die bunte Vielheit des Lebens weiß er unbeengt in sanft entschiedner Zusammenfassung zu schildern. Man beachte nur den Hang zum weichen Abrunden, wie er schon in den flüchtigsten Skizzen seiner halbreifen Jugend waltet!

Soviel von den durchgehenden Zügen und Neigungen seiner Kunst. Mit Rücksicht auf das jeweilige Thema wäre nun aber auf das Nachdrücklichste jene große Objektivität aufzuweisen, welche uns im Allgemeinen bereits beschäftigte: sein fester Blick in den Quellpunkt der gewählten oder vorgeschriebnen Szene, die ebenso kühne als stetige Auslösung ihrer bildmäßigen Produktivität und zugleich hiemit das sinnvolle Eingehen in die Form und Umfänglichkeit der zur Verfügung stehenden Bildfläche.[1] — Rumohr weist in kurzen vereinzelten Bemerkungen auf den hohen Grad von „Apparenz“ seiner Gemälde hin. Dieser Charakter: das Einleuchtende, nothwendig Wirkende, die erfreuliche Scheinklarheit ist gewiß denjenigen unter seinen Werken eigen, welche zu klassischem Ansehen gelangt sind, und rührt sowohl von seiner beispiellosen Objektivität her, als von seiner harmonischen Anlage, von seiner Methode zu stylisiren, zu komponiren, Formen, Lichter, Schatten, Gruppen zu vertheilen und zu verbinden. — Indessen bleibt, wenn wir „Apparenz“ so erklären, doch ein dunkler Rest für unser Verständniß bestehen. Denn der künstlerischen Empfindung erscheint so Manches im Leben ohne Rücksicht auf seine reale, praktische Bedeutung oder auf seine formale Annehmlichkeit eigen bildmäßig. So ist auch in jedem guten Bilde ein in diesem dunklen Sinne apparentes Gestaltmotiv niedergelegt, das sich als solches der näheren Analyse ent-

[1] Vgl. H. Brunn's meisterhafte Darlegung dieser Seite raphaelischer Kunst in seinem Aufsatz: „Die Komposition der Wandgemälde Raphael's im Vatikan“ in H. Grimm's Zeitschrift: Über Künstler und Kunstwerke, Jahrg. II., 1867, S. 167 ff.

zieht, da weder der kritisirte Inhalt noch die ermessne Form definitiven Aufschluß gewährt. Denn sofern wir auch einerseits die in der räumlichen Anordnung und im Kolorit nachweisbaren allgemeinen Gesetze, anderseits die reale Bedeutung der Situation und endlich den Grad der Koinzidenz des äußeren Gefüges mit dem inneren Sinn erwägen und erkennen: der eigenartige Stimmungswerth des Ganzen bleibt gleichwohl immer noch räthselhaft. Wir stehen hier vor einem Geheimniß der Kunst und müssen uns damit begnügen, zu konstatiren, daß wir bei solchen Anblicken eine ebenso naturwahre als wundersame Ausgestaltung der Lebenskraft erfahren, die so, wie sie aussieht, erstaunlich objektiv, nothwendig, überzeugend, phänomenal und zugleich in's Unendliche vertieft erscheint. — Dieß eben wird immer wieder vergessen im einseitigen Lobe des Schönheitsinnes Raphael's, nämlich die Besinnung, in wie fern, in welchem Grad und Umfang er rein bildartige, rein anschauliche Werke schuf, wie er sich hierin zu den erklärten Individualisten und zu Malern verhält, welche sich ausschließlicher auf den speziell malerischen Schein verlegen (wie Giorgione, Rembrandt u. a.). Werthe, Ähnlichkeiten und Unterschiede, wofür unsre Erkenntniß bei ihrem heutigen Stande nur erst stammelnde Andeutungen findet. Denn Bildmäßigkeit, Phänomenalität ist fast wie das Musikalische etwas Apartes von unvergleichbarer Wirkung und kann, wie es scheint, in erster und letzter Instanz nur auf eine Daseinserfassung, auf eine Lebensempfindung zurückgeführt werden, welche sich ausschließlich auf optischem Wege vollzieht. So können wir im gewöhnlichen Leben ohne jedes sachliche Interesse irgend

eine Straßenszene, Menschengruppe, Fernsicht, Flußfähre, Waldlichtung, heimziehende Hirten mit ihrer Heerde, einen Sonnenuntergang o. A. sehen und sofort einer gewisse Nothwendigkeit inne werden, einer absolut bildartigen Wirkung von typischer Kraft, so daß eine tiefere Resonanz allgemeiner und zentraler Weltahnung erklingt. Worte hat solche Wahrnehmung kaum, nur die That nachbildender Kunst, sie kann nur nicken, als wollte sie etwa sagen: ja, so ist's! So sieht das Leben aus! So stehen die Dinge da! So geht's zu! So sind wir geartet, so eigen und doch so verwandt! Das gemahnt vertraut — wie ein alter Traum! — —

Uns über derartige Eindrücke klarer zu werden, was helfen uns da moralische, religiöse, humanistisch-ideologische, historische, sozialkritische, naturwissenschaftliche Erwägungen und was mathematische Formschätzungen nach den Gesetzen des goldnen Schnittes? Unser eignes Verhalten ist ja dabei ein andres, unvergleichbares; wir haben das im Anblick Empfundne nicht erreicht kraft tüchtiger Gesinnung, braver Gemüthseigenschaften; Wissen und Denken half uns nichts dabei und normale Sinnerperzeption war nur Mittel zum Zweck; denn dieser, das Kunstwerk ist nicht sowohl Form als Gestalt, nicht eitler Schein, sondern geistgetränkte Erscheinung; so muß ihm volles Schauen entgegenkommen, worin Nerv und Seele sich zu einer neuen Fähigkeit verbunden haben.

Wir haben es hier mit einem Phänomen zu thun, das in besonders interessanter Weise eine relative Aufhebung der Gegensätze von Geist und Natur darstellt. Zugleich von Ich und Nichtich. Denn zwei Beziehungen sind darin zu

unterscheiden, eine objektive und eine subjektive. Wir fühlen in gegebnen Formen und ihrem Gefüge, ganz abgesehen von ihren lebendigen Zentren, von ihrem bestimmten Sinn und Zweck, also auch im Anorganischen: geistige Qualitäten. Dem Menschengesicht erscheint ein Weltgesicht. Der Geist erblickt in der Glorie des Abendlichtes sich selber, sein höheres Wesen. Ihm däucht, das Licht selber blicke. Aus Felswüsten des Gebirges grüßt uns stumm ein alt vertrautes Etwas. Wir nehmen im Granit einen Grundstock und Urstoff unsres Daseins wahr, unser Gefühl versteinert sich in seinen Gebilden und kehrt neugefestigt, härter und lebensfähiger als zuvor, aus ihm zurück. Unsre Empfindung erhebt und wiegt sich im Bilde der Pflanzenwelt, schoßt, blüht und welkt mit ihr, reckt sich im Baum, tastet in die Luft mit Blättern und Nadeln. Das gebräuchliche Analogisiren von Natur und Menschenthum, Licht und Geist, Wasser und Seele, räumlichen und psychischen Verhältnissen ist also in wahrhaftem Bildsehen fortwährend, wiewohl höchst unbewußt und kumulativ, lebendig und erweist hiemit seine natürliche Ursache. Dieses unser Bildsehen, welches also eigentlich ein unbewußtes Lebensehen, ein gegenständliches Fühlen realer Lebenskraft in Formen ist, hat aber auch eine stark subjektive Seite; denn es besteht zugleich in einem Hineintragen von eignem Leben, in einem freien Beseelen der gegebnen Formen. Aber solcher Animismus und Anthropopathismus fände freilich nicht statt, wenn nicht in allem Existenten von vorneherein etwas geistig Entgegenkommendes enthalten wäre. Unser Blick und mit ihm unsre Seele bewegt sich an den Konturen des Gebirges und glaubt so diese selbst menschlich

bewegt zu sehen. Unerschütterliches Selbstbewußtsein bietet Brust und Stirne in breiten, steilhohen Steinwänden. Sehnsucht dringt in die Tiefe des Raums, streckt sich in die Ferne. Behagen oder Grauen wohnt in Winkeln und Höhlen. Traum und Melancholie hüllt sich in Wolken. So kann auch eine Menschenszene, ein Pferderücken, der Umriß einer Menschengestalt dem Betrachtenden als ein Apparat für seine momentane Stimmung, als ein Vehikel seiner persönlichen Gefühlsbewegungen dienen. Deshalb sprechen wir von malerischem Zuschnitt, von der Melodie schöner Körperformen. — Dieses subjektive Hinzuthun premirt gern einzelne Theile der Erscheinung mit Ignorirung andrer, ja mit Abstraktion von ihrem selbständigen Zentrum und Zusammenhang und kann bis zu kalt gewaltsamer Willkür ausschreiten, doch müßte es ohne natürlichen Anreiz von Seite des Gegenstandes früher oder später erlahmen und darum sehen wir gewöhnlich einen normalen Kontakt mit demselben. Das reine Bildsehen beruht also auf einem Ineinander von eignem Willen, Selbstgefühl — und von Naturgefühl, Empfindung der im gegebnen Bilde enthaltnen Naturkraft.[1]

Wenn wir nun dermaßen auf eine allgemeine, theoretische Erkenntniß dieses Phänomens nicht ganz verzichtet haben, so sehen wir uns doch sofort ziemlich rathlos, sobald es sich um eine individuelle Analyse handelt. Wir vermögen uns nur mit kümmerlichen, vereinzelten Ansätzen zu erklären,

---

[1] Des Näheren habe ich den ästhetischen Akt der Beseelung des an sich bloß Formalen und Anorganischen untersucht in meiner bereits erwähnten Studie: „Über das optische Formgefühl", Leipzig, Credner, 1873.

warum diese oder jene Erscheinung so bildmäßig ist, wir müssen uns mit intuitiven Vergleichungen behelfen, um den Geist ihrer Total-Physiognomie zu berufen. Wie erbärmlich wenig nützen die elementaren Handhaben unsrer Reflexion, unsrer Einsicht in die mimischen Gefühlswerthe hoher, breiter, runder, schiefer, welliger Formen, heller, dunkler Beleuchtung, rother, blauer, gelber Farbe ꝛc., wo das unendlich in sich verschlungne Wunderwerk einer individuell geschlossnen Erscheinung vor uns steht, das doch in einem Augenblick von unsrer Anschauung erfaßt ist! — Aber es ist bereits ein Gewinn, wenn wir überhaupt erkannt haben, was es auf sich hat mit reiner Apparenz. Unser Auge wird dadurch nocheinmal so hell, wird damit heimisch in der seelenvollen Scheinwelt der Kunst. Denn tief ergreifende Eindrücke der Apparenz gewährt in gesteigertem Grade die Malerei (sowie die Skulptur), mag sie nun idealistisch oder realistisch sein.

Wir befinden uns hier also auf einem vorzüglichen, der Bildbühne gerade gegenüberliegenden Standpunkt, in der leider nur wenig besuchten „Fremdenloge". Es verlohnt sich nun, in solcher Hinsicht den Gegensatz der beiden großen Sphären künstlerischer Phantasie mit Bezug auf Raphael nocheinmal rasch zu beleuchten. Denn es ist ja nicht dasselbe, ob ich die wirkliche Bedeutung des dargestellten Gegenstandes und die selbständigen Werthe seiner Theile, in Historiengemälden, also vorab die persönlichen Charaktere als solche, in's Auge fasse, oder ob ich mich lediglich auf den bildmäßigen Schein konzentrire. Die bereits bekannten Unterschiede müssen hier deshalb einen relativ andern Ausdruck suchen.

Die großen Realisten nehmen, als Bildkünstler betrachtet, Menschen und Dinge, wie sie sind, wie sie sich darbieten in ihrer schlicht natürlichen, zuständlichen Erscheinung; sie wollen das naive Schauspiel des Lebens als solches in voller Ächtheit, unmittelbarer Wahrheit hinstellen; doch losgelöst vom Banne der Stofflichkeit, denn sie sehen und schildern in Allem Lebendiges, Brüderliches und mit dem Geiste des Geschauten schlägt hebend und klärend ihre Künstlerseele zusammen. Dieß also ist realistische Objektivität oder naturmäßige „Apparenz" (um bei Rumohr's Terminologie zu bleiben) und ihr ist wesentlich eigen, daß die geschilderten Gestalten ganz für sich, ganz unbewußt erscheinen, ohne jeden Hauch artistischer Absichtlichkeit, ganz zufällig wie im Leben. Allein auch diese naive Bildmäßigkeit großer Meisterschaft ist, wie ich bereits bemerkt habe, bei allem Gehen- und Stehen-Lassen der Natur-Modelle doch auch in gewissem Sinn mustergültig, typisch und monumental. Wir sehen einen Moment in der Flucht der Erscheinungen festgehalten, aus der Sündfluth der Zeit in die Ewigkeit gerettet, so daß er uns jetzt klar und hehr gegenübersteht. Wie nun dieser Akt, negativ genommen, an sich schon ein Ausscheiden ist, so sehen wir nun auch in dem hervorgehobenen, abstrahirten Weltstück des Realisten, trotz oder vielmehr kraft seiner Naturandacht ausgeschieden, was störend wirkt. — Entschieden individuelle, unbeschönigte Menschen, schlichte, dem alltäglichen Leben frischweg entnommene Situationen, höchst lokale Landschaften darzustellen und doch in's Ewige zu rücken, dieß war die geheimnißvolle Kunst der großen Quattrocentisten, der altdeutschen Meister,

der großen Niederländer, zumal der Holländer des 17. Jahrhunderts, je in verschiedner Weise.

Anders verfährt der Idealismus, welcher die Welterscheinung in ihrer vorgestellten Reinheit nimmt, landläufig gesagt, wie sie sein sollte und wie er sie möchte; er gibt uns ein divinatorisches Urbild der Lebenssituationen, er erweckt durch repräsentative Gestalten jene eigne Regung, welche ebensosehr in Weltgefühl als Selbstbesinnung besteht. Dieß also ist idealistische Objektivität oder (nicht dem künstlerischen Werthe, sondern der Richtung nach:) höhere Bildmäßigkeit und als klassischer, mit den großen Griechen vergleichbarer Meister hierin erweist sich der Cinquecentist Raphael, denn er hat (wie namentlich auch die Darstellungen aus dem alten und neuen Testament in den vatikanischen Loggien beweisen) eine unglaubliche Fähigkeit, für eine gegebne Szene die zwingendste Grundformel ihrer Darstellung zu finden, er schafft Situationen und Vorgänge einer zweiten, halbgöttlichen Welt.

Beide Richtungen stehen, auch nach dieser Seite hin betrachtet, in gewisser Wechselbeziehung und jede hat von der andern zu lernen, ohne ihr Prinzip aufzugeben; die eine sowohl wie die andre wird sonst unwahr und haltungslos, büßt Kraft der Veranschaulichung ein. So sei es denn auch hier nicht unterdrückt, was mir in andrem Zusammenhange meine Überzeugung bereits zu sagen befahl: Raphael hat einen schon frühe vermerkbaren Trieb, durchaus Schönes darzustellen, und wäre es auch ohne wirklichen Konnex mit der besondren Stimmung der geschilderten Szene; einen hier und da isolirt hervortretenden Zug zur mathematischen

Harmonie, zum morphologischen Folgern. Es ist ihm überhaupt um schöne Posen und Gruppen zu thun und eben darunter leidet in besagten Fällen die Ächtheit des Bildscheines. In dieser Hinsicht möchte man ihm ein geringeres Maß von Platonismus, etwas weniger Geschmack und etwas mehr Gemüth für die Wirklichkeit, etwas läßlichere Naturstimmung wünschen. Ob sich seine letzte Wandlung nicht anders gestaltet hätte, wenn damals der Ahne Böklin's: Giorgione noch am Leben gewesen und statt des so bald buonarrotisirten Sebastiano del Piombo aus Venedig nach Rom gekommen wäre?

Doch wir wollen nicht damit schließen, daß wir uns vorhalten, wo die Macht dieser wunderbaren Natur aufhört, sondern, nach ihrem lebendigen Mittelpunkte zurückkehrend, vollauf beherzigen, wie der berührte Trieb in der überwältigenden Mehrzahl seiner Bethätigungen sich dem Geiste des Bildganzen zu treuestem Dienste stellt und welche Segensfülle unsrer Phantasie damit beschieden ist. Bei solchem Bestande sollen wir ihm gerade hiefür besonderen Dank wissen und sollen es als positiven Grundeindruck in unsrem Bewußtsein bewahren, daß er uns seine holden, blühenden Gestalten so gerne nahe bringt. Edle wohlgeschaffne Menschlichkeit in ebenso freier als maßvoller Entfaltung, in klarster Situation, dieß ist gewiß Hauptgesichtspunkt, wie schönster Erfolg seiner Kunst und hiebei leitet ihn vor Allem das Urbild liebreizender Grazie, „una graziosissima grazia“, wie Vasari sagt. — —

Und so kehrt zum Schluß dieselbe Empfindung wieder, womit unser Gedenken anhub. Er ist ein heller, bejahender

Geist, eine anima candida, ein Liebling, ein Liebelehrer, Liebenährer unsrer Idealität. Still blickt er aus der Höhe des Lebens herab auf uns und zieht uns empor zu sich. „Quant' è grato, quant' è caro!“ möchten wir ausrufen in der Sprache, die er selbst gesprochen, wenn wir seine jugendschöne Seele verspüren. Erhabnes Heldenthum, hehrsten Thatengang, gewitterähnliche, blitzartige Dramatik kann er schildern und doch fehlt ihm nie die Versöhnung und doch ist er wesentlich mild, calmato, calmante wie Göthe und Mozart. Wenn wir seine Madonnen, seine Befreiung Petri, seinen Fischzug betrachten, so mag uns Tamino's Liebesarie und sein beschwichtigendes Flötenlied beim Gang durch Feuer und Wasser erklingen. Auch jene Worte Tasso's können uns dabei in den Sinn kommen:

„Es sind nicht Schatten, die der Wahn erzeugte,
Ich weiß es, sie sind ewig, denn sie sind.
Und was hat mehr das Recht, Jahrhunderte
Zu bleiben nnd im Stillen fortzuwirken,
Als das Geheimniß einer edlen Liebe,
Dem holden Lied bescheiden anvertraut?“ —

Alles was uns die Weltlehre des Pessimismus und Darwinismus Hartes und Düsteres zeigt, es muß wie Tand vergehen vor dem wesenhaften Scheine seiner beseligten Kunst.

Luca Signorelli in Gotha.

Als ich im August 1883 von Breslau nach dem Süden reiste, nahm ich meinen Weg durch Thüringen, um dort die wichtigsten Kunstsammlungen und Kirchen kennen zu lernen, besonders das herzogliche Museum in Gotha zog mich an. Hier fand ich denn in würdigem Neubau eine höchst sehenswerthe Gemäldegalerie und eine wahre Schatzkammer von altdeutschen nnd fremden Erzeugnissen hoch entwickelten Kunsthandwerks, Alles trefflich angeordnet. Meine Umschau war zwar nicht ganz leicht, denn zahlreiche Landleute schoben sich herum, wohlgesittet, aber in beklemmender Masse. Doch selbst eine empfindlichere Natur hätte sich freuen müssen an dieser sonntäglichen Wallfahrt nach dem Tempel der Kunst; ist sie doch ein recht gutes Zeichen von Bildungstrieb. Überdieß sind die Eindrücke der vorhandenen Dinge stark genug, um den Neuling in dieser Sammlung solchen Überdrang einströmender Schaaren mit Geduld und Humor ertragen zu lassen. Und so war es kein Wunder, daß ich gleichwohl durch Stunden hin, bis zur Schließung des Gebäudes aushielt.

Man hatte mir besonders die Waffen, die Goldschmiedearbeiten und andere Werke der Zierkunst gerühmt, doch auch in der Galerie fand ich manches Meisterhafte und Interessante, zumal in dem reichen Vorrath von niederländischen Gemälden. — Wie war ich aber erstaunt, als ich in den vierten Saal trat und, die Bilder mit einem ersten Blick überfliegend, plötzlich einem alten Bekannten aus Italien gegenüberstand! — Ein markiger, ganz deutsch aussehender Kopf, mit festen blauen Augen, blondem Haar, pelzverbrämtem Rock und schwarzem Barett, sah mir wie grüßend entgegen. Wohl fand ich im Katalog (unter Nummer 526) den mir gleichfalls vertrauten Peruginer Pinturicchio als Autor dieses Brustbildes „eines jungen Mannes“ angegeben. Aber meine Erinnerung an den alten Freund und Liebling aus Cortona, der mich vor Jahren so mächtig fesselte, daß ich ein ganzes Buch über ihn schrieb, war zu hell, als daß ich durch diese fehltreffende Deutung hätte beirrt werden können. Nein, dieß ist ein ächtes, nur leider theilweise geschädigtes Selbstporträt von Luca Signorelli, dem kraftvollen Meister des jüngsten Gerichts im Dom zu Orvieto, dem stattlichen Herold Raphael's und Michelangelo's! „Il Cortonese Luca d'ingegno e spirito pellegrino“ nennt ihn Giovanni Santi, der Vater Raphael's, in seiner Reimchronik. Und ein lebensvolles Abbild dieses „seltenen Geistes“, eine „Materialisation“ seiner abgeschiedenen Persönlichkeit im guten, einzig wahrhaften Sinne leuchtet also noch in unserem traulichen Gotha, geheimnißvoll und doch so menschlich nah, als ob er aus seinem Schein heraustreten und uns ansprechen möchte. Kein anderer ist's als Luca, ganz sein Ich, wie wir es

kennen, und auch das „Medium", dem wir seine Gegenwart verdanken, seine Kunst, ist klar ersichtlich. Man überzeuge sich hievon des näheren mit Prüfung der künstlerischen und der persönlichen Merkmale des Bildes! Es hat jene röthlichen Schatten, welche er der Carnation zu geben pflegt, es ist ganz mit dem raschen Vortrage gemalt, der allen seinen Werken eigen ist, und es deckt sich in Zügen und Kleidung vollkommen mit seinen beiden Selbstbildnissen in Orvieto. Das eine derselben ist in jener (zwischen 1499 und 1506 mit Unterbrechungen ausgeführten) cyklischen Darstellung der letzten Dinge enthalten und zwar im Fresco, welches das Walten und den Sturz des Antichrist darstellt. Dort hat Luca im Jahre 1501 sich selbst als ernsten Zeugen der Frevelszenen in ganzer Figur gemalt und zwar mit fast vollkommen gleicher Auffassung (des oberen Theiles seiner Gestalt) wie in dem Gothaer Porträt, ebenso klar und fest herblickend zum Beschauer. Der Unterschied liegt fast nur in der Direktion, welche im letzteren etwas nach links, dort aber leicht nach rechts gerichtet ist. Aus der Photographie, welche ich dem Direktor des herzoglichen Museums, Herrn Hofrath C. Aldenhoven verdanke, muß jedem, welcher dieselbe mit der großen Aufnahme Alinari's nach jenem Fresco vergleicht, die schlagende Ähnlichkeit in die Augen springen. — Das andere Selbstporträt Signorelli's,[1] welches sich im orvietanischen Domarchiv befindet, ist, wie das

[1] Eine Copie danach kann in meinem Buche über „Luca Signorelli und die italienische Renaissance" (Leipzig, Veit und Co. 1879) nachgesehen werden. Auch dieses Selbstporträt war ursprünglich in der cappella nuova des Domes angebracht, woselbst sich jene Darstellungen

verzeichnete Datum 1503 bezeugt, etwas älter als jenes im Antichrist-Fresco, und man sieht ihm an, daß er inzwischen allerlei durchgemacht hatte, Kriegsnöthen, die Pest und den Verlust seines geliebten Sohnes Antonio. — Auf den Tod dieses Antonio scheint sich eine rührende Erzählung Vasari's zu beziehen, welche ich hiemit in Erinnerung bringe: „Man sagt, es sei ihm zu Cortona ein Sohn getödtet worden, der gar schön von Angesicht und Körper war und den er sehr liebte. In seiner tiefen Betrübniß ließ er ihn entkleiden und mit größter Seelenstärke, ohne eine Thräne zu vergießen, malte er ein Bildniß von ihm, um zu jeder Stunde im Werke seiner Hand Das schauen zu können, was die Natur ihm gegeben und ein feindliches Schicksal geraubt hatte." — Wer diese Erzählung kennt und weiß, daß das Selbstbildniß im orvietanischen Domarchiv zu einer Zeit entstand, als sich der Tod Antonio's noch nicht gejährt hatte, glaubt darin etwas von dem väterlichen Kummer hierüber zu erblicken. Die Augen sind trüber, die Züge faltiger und nicht mehr

---

des Weltgerichts finden. Es ist auf einen Ziegelstein gemalt, daneben das Bildniß des Kämmerers Niccolò Angeli. Der letztere im Profil, bezeichnet: „Nicolaus"; Signorelli, ein wenig nach rechts gewendet, bezeichnet „Luca" (Brustbilder). Die vermuthlich von Niccolò verfaßte lateinische Inschrift auf der Rückseite des Ziegels lautet in deutscher Übersetzung: „Lucas Signorellus, ein Italiener, ein Bürger von Cortona, an Verdienst dem Apelles vergleichbar, hat unter der Verwaltung und Besoldung des Nicolaus Franciscus, der ebenfalls ein Italiener ist und Bürger von Orvieto und Kämmerer der Dombauhütte, diese der Jungfrau geweihte Kapelle mit dem jüngsten Gerichte zum Augenschein für alle bemalt und, begierig nach Unsterblichkeit, hier auf der anderen Seite ein Bildniß beider natürlich und kunstreich ausgeführt — anno salutis 1503 Kalendas Januarias."

so frisch, wenn auch immer noch in kräftiger Färbung blühend. Gleichwohl besteht auch zwischen diesem und dem Gothaer Bild eine unverkennbare Übereinstimmung. — — Kurzum, ich spreche es hiemit als meine volle, zweifellose Überzeugung aus, daß das herzogliche Museum zu Gotha in besagtem Werk ein ächtes, und zwar das früheste Selbstporträt Signorelli's besitzt. Ich nehme an, daß es c. 1480, spätestens 1490 gemalt ist, es müßte denn andernfalls eine künstlerische Selbstverjüngung darstellen. Laut einer gefälligen Mittheilung des Herrn Hofrath Aldenhoven ist es durch Herzog Friedrich IV. von S. Gotha-Altenburg (regierte 1822—25) aus der Galerie Giustiniani in Rom gekauft. Nun, in dieser Thatsache ist nichts zu finden, was gegen meine Ansicht spricht. Vielmehr kann ich zu gunsten derselben anführen, daß Signorelli zwischen 1481 und 1484, dann wieder 1508, endlich auch 1513 sich in Rom befand und daß das genannte römische Privatmuseum von sehr altem Bestande ist.

Da nun das deutsche Kunstinteresse dieser Sammlung überhaupt näher steht, als wohl mancher annimmt, so sei noch Folgendes bemerkt: Dieselbe war von dem Marchese Vincenzo Giustiniani unter Beihülfe des Malers und Schriftstellers Joachim von Sandrart (geboren 1606 in Frankfurt, gestorben 1688 zu Nürnberg) angelegt. Dieser, welcher ihn in seiner „Teutschen Akademie“: „unserer Kunst Vater“ nennt, stand um 1630 förmlich in seinen Diensten, besorgte Einkäufe von Antiken, zeichnete die besten Stücke zum Zwecke der Publikation: „Galleria Justiniani“ (1640, 2 Bände) und brachte die zahlreichen Kunstwerke, welche so allmälich

zusammengebracht waren, in dem (von Giovanni Fontana erbauten) Palast gleichen Namens zu künstlerischer Aufstellung. — Jetzt sind daselbst nur noch wenige Antiken vorhanden; die übrigen dagegen im Vatikan und im palazzo Torlonia zu suchen. Der Gemäldeschatz aber wurde 1807 nach Paris gebracht und dort, mit Ausnahme einiger, schon vorher veräußerter Exemplare, durch Bonnemaison angekauft. Von diesem erwarb ihn dann 1815 der König von Preußen und jetzt befindet er sich im k. Museum in Berlin. — Jedoch einen Rest, ein Stück des von Friedrich Wilhelm III. nicht miterworbenen Theiles besitzt also das herzogliche Museum zu Gotha in dem hiemit enthüllten Selbstporträt von Luca Signorelli.

Albrecht Dürer

und die Grundlagen seiner Kunst.

Vrsus. — Vt autem qui Musices periti sunt, rectius pronunciant etiam non cantantes, ita qui ducendis in omnem formam lineis digitos habet exercitatos, mollius ac felicius pinget literas. Si quid super his requiras subtilius exactique, extat liber *Alberti Dureri*, Germanice quidem, sed eruditissime scriptus, in quo priscos huius artis heroas imitatus, nominatim Pamphilum natione Macedonem, quum omnium literarum, tum Geometrices egregie peritum. Nam sine his disciplinis artem absolui posse negabat: ad haec, Apellem, qui et ipse ad Perseum discipulum de arte sua conscripsit, multa praeclare tradit de mysteriis graphices, ex Mathematicorum petita disciplinis, et in his non pauca de figuris elementorum ac ductibus symmetriaque literarum. *Leo.* Dureri nomen iam olim noui, inter pingendi artifices primae celebritatis. Quidam appellant horum temporum Apellem. *Vrs.* Equidem arbitror si nunc uiueret Apelles, ut erat ingenuus et candidus, Alberto nostro cessurum huius palmae gloriam. *Leo.* Qui potest credi? *Vrs.* Fateor Apellem fuisse eius artis principem, cui nihil objici potuit a caeteris artificibus, nisi quod nesciret et manum tollere de tabula. Speciosa reprehensio. At Apelles coloribus, licet paucioribus minusque ambitiosis, tamen coloribus adiuuabatur. *Durerus* quanquam et alias admirandus, *in monochromatis, hoc est nigris lineis, quidquid non exprimit? umbras, lumen, splendorem, eminentias, depressiones: ad haec, ex situ, rei unius non unam speciem sese oculis intuentium offerentem. Obseruat exacte symmetrias et harmonias. Quin ille pingit, et quae pingi non possunt, ignem, radios, tonitrua, fulgetra, fulgura, uel nebulas, ut aiunt, in pariete, sensus, affectus omnes, denique totum hominis animum in habitu corporis relucentem; ac pene uocem ipsam. Haec felicissimis lineis iisque nigris sic ponit ad oculos, ut si colorem illinas, iniuriam facias operi.* Annon hoc mirabilius, absque colorem lenoncinio praestare, quod Apelles praestitit colorum praesidio? *Leo.* Non arbitrabar esse tantum eruditionis in arte pingendi, quae nunc uix alit artificem. *Vrs.* Non nouum, hoc

est, insignes artifices tenui re esse. At olim inter artes liberales numerabat graphice, nec hanc discere licuit nisi claris, mox honestis quidem concessa, caeterum uetitum ne seruitijs traderetur. Principum est ignominia, non artis, si caret suis praemijs.

De recta latini graecique sermonis pronuntiatione des *Erasmi Roterodami* dialogus. Basileae postridie Idus Februarij. anno MDXXVIII. Froben. P. 68 ff.

Die Kunst des großen Nürnberger Meisters ist zum Theil aus den wissenschaftlichen Grundsätzen zu erklären, welche in seinen Schriften ausgesprochen sind. Zum Theil aber auch aus dunklen Neigungen und Bedingungen seines Auges, seiner Hand und aus der allgemeinen Kunstrichtung, worin er lebte. Die geheimeren Eigenschaften in der Mimik seines Styls zu ergründen, ist eine wichtige Aufgabe der Kunstgeschichte und, zur Lösung derselben beizutragen, soll hiemit versucht sein.

Bekanntlich nahm in Deutschland das, was wir Renaissance oder Wiederbelebung der Kunst nennen, seinen Ausgang von den Niederlanden; es trat auf malerischem Gebiete zum ersten Mal mit voller Entschiedenheit im Genter Altarwerk des großen Hubert van Eyck und seines Bruders Johann hervor. Allein dieser Befreiungsakt war kein absoluter. Denn der Realismus der beiden van Eyck und ihrer flandrischen Nachfolger bewahrt wenigstens in der Anordnung und im Thun der Gestalten noch etwas von der mittelalterlichen Gemessenheit.

Das altchristliche Fundament fühlt sich noch durch. Vielfach alterirt zeigt es immer wieder seine Kraft.

Blicken wir einen Moment zurück. Hier auf nordischem Boden erfährt es schon seit c. 900 eine erste Erschütterung.

In der romanischen Malerei geräth mitunter eine gewisse Unruhe, ein unklarer Lebensdrang in die byzantinische Starre. Die Linien beginnen zu schwanken, seltsam durcheinander zu fahren. Die ungeschlachten Glieder verstoßen mit plumpen Regungen gegen die hergebrachte Zucht. Diese bleibt wohl im Ganzen und Großen, zumal an dominirender Stelle, wie inmitten des Tympanons und der Concha, bestehen; aber wenigstens in Seitentheilen sehen wir nicht selten ein seltsames Zucken, eine so zu sagen geworfene und geschlenkerte, schusselhafte Formengebung: stylistische Eigenthümlichkeiten, deren Ursachen vielleicht zum Theil in den Werkstätten der unverlegen drauf los gestaltenden, von den phantastischen Flechtmotiven altnordischer Urkunst mehr oder weniger angeregten Miniatoren und Schreibezeichner zu suchen sind, zum Theil aber im Wesen der Erzgießerkunst und Fresko-Malerei; wie sie denn überhaupt einen mehr malerischen und tonbildnerischen Zug nach natürlicher Lebendigkeit verrathen. [1]

Die Gothik setzt dem Bilde des Ewigen eine menschliche Seele ein, wiewohl sie den Flächenbann und seine konventionellen Konturen nicht überwindet, vielmehr an die Stelle der alten Schematik eine neue setzt. — Die Formen derselben erklären sich wenigstens theilweise aus dem Bestreben, dem innigeren Geiste der Zeit und seiner Geberde, der schlanken, biegsamen Anmuth zu entsprechen. In der Formensprache der Gothik ist also noch sehr viel „Byzantinisches“, Planimetrisches und Stereotomisches enthalten. Aber aus ihren Heiligen-Gestalten spricht uns, wenn auch in

[1] Vgl. oben S. 43 bis 54.

typischer Form, ein subjektives Fühlen an und dieß ist die Gewähr der Befreiung. Es ist, als ob der emaillirte Schild des byzantinischen Himmels transparent würde und liebeverwandte Wesen erblühen ließe, in einem Strahlenmeer bräutliche Himmelsgestalten, athmend in zarter Jugend, aber erst mit unerfaßlichem, „verklärtem Leib“.

Nun kommen die beiden van Eyck und bringen sie uns zur Erde. Sie verdichten diese Ideen zum Schein der Lebensfähigkeit und geben ihnen das Naturgepräge dieses Daseins. Sie legen die byzantinische Schranke zwischen Himmel und Erde nieder, führen beide ineinander. Sie sind Realisten, aber ideal gestimmte und aus ihrem Auge strahlt der Schatz tiefster Beseligung. Was sie vollziehen, hat nicht den Charakter des Bruchs und so liegt auf ihrem Werke noch die Thaufrische erster Morgenandacht, welche wortlos dasteht und wandelt im wundersamen Schimmer der Gnade, ohne sich über ihr irdisches Amt zu erheben. Die Kunst dieser großen Eröffner ist durchaus schlicht monumental, ebenso fest im Glauben als im Werk, gewissenhaft und gerecht, voll tiefer, ruhiger Gemüthskraft, vernünftig und doch zugleich erfüllt und wundersam gesättigt vom Geheimniß der Heilsbotschaft. Ein mystischer Realismus, auf dem Boden gediegen erfindsamer Staffeleitechnik erwachsend und erblühend wie ein gesunder Baum.

Mit der Erfassung des Natürlichen, des Besonderen und Persönlichen in der wirklichen Erscheinung erlischt der subjektive Idealismus; das Auge ist nun mit klarer Objektivität zur gegenständlichen Welt hinausgewendet. Da aber das Göttliche, indem es immanent erscheint, wieder in seiner

alten, ruhigen Macht und Würde vor die Seele tritt, weil es nicht mehr fernes Ziel und schwankendes Symbol der Sehnsucht ist, so ist die Objektivität dieses Standpunktes wieder im alterthümlichen Sinne gemessen, wenn auch nicht mehr so streng und abweisend wie ehedem. Man kann also sagen: diese Kunst muß sich wenigstens theilweise, nach gewissen Seiten ihrer Bethätigung hin, bestärkt fühlen, die byzantinischen Reste, die sie ohnedieß noch enthält, wieder geflissentlich aufzunehmen und in ihrem neuen Sinne zu verwenden.

So sehen wir im großen Werk der van Eyck wieder die ewigen Gestalten fast mienenlos, wiewohl um so viel milder und menschlicher, thronen und ihre Ruhe ist übertragen auf die Erscheinung des Übrigen. Mit einer gewissen Gelassenheit, gleichsam logisch und vernunftsicher tritt Alles zu Tage, vollzieht sich das Geheimniß der Erlösung. Der feste obherrschende Mittelpunkt, der gleichmäßige Schritt und Tritt der Ausgestaltung, die stille, gegensatzlose Sammlung im Ganzen, das Alles erscheint aber sowohl als Ergebniß der überlegnen Begabung und reifen Meisterschaft dieser Künstler wie als eine Blüthe damaliger Religiosität. Ihr Bildsinn ist aber nicht nur ein abhängiges Glied, sondern auch ein mitarbeitendes, nährendes Organ der neuen Weltanschauung. Sie machen in naiver, schon in sich selbst beglückter Gestaltungsfreude glaubhaft, wie Gott auf Erden waltet und die Lilien auf dem Felde, die Vöglein im Walde letzt und segnet. Das wollen sie mit treuem Bienenfleiß schildern. Sie können und müssen es, weil ihnen in Herz und Hand dasselbe triebkräftige und behende Wesen pulsirt,

wie in Wald und Feld. So erzählen diese friedlichen Patriarchen lauter und gewissenhaft jedes Ergetzen ihres freundlichen Auges. Das Kleinste wie das Größte wird mit gleicher Liebe gemalt und die Harmonie des Ganzen waltet stetig durch. Mit liebevoller Hand erhält nun auch die Örtlichkeit, die Landschaft ihre erste Ausbildung als weihevoller, einbegleichender Schirm und Hort der heiligen Szenen. — —

Anders die Nachfolger der van Eyck in den übrigen Gebieten des deutschen Reiches. Sie schätzen und befolgen die größere Lebenswahrheit und Individualität der niederländischen Bildgestalten mit Abstraktion von ihrem malerischen Zusammenhang. Ihr malerisches Gefühl, ihre Technik, ihre Harmonisirungsgabe ist geringer. Zur Entwicklung einer Kunstblüthe von der Feinheit, wie in den niederländischen Grenzlanden, fehlte unsren Vorfahren das politische Glück, der Segen rings verbreiteten Reichthums, die Möglichkeit ruhigen Genusses, die Gunst geistvoller Fürsten, die schmeidigende und anreizende Nachbarschaft Frankreichs. Sie waren plumper, widerspruchsvoller, schroffer.

Und so war auch ihre Kunst tiefer befangen in handwerklichem, kleinbürgerlichem Betrieb und so gefielen sie sich in jenen seltsamen, oft geradezu abschreckenden Darstellungen, welchen wir so häufig begegnen. Der ungefügige, derbstoffliche Sinn geräth da in seinem Trachten nach Natürlichkeit in's Fratzenhafte. Im Unterschied von der flandrischen Kunst werden bald mit Vorliebe bewegtere Vorgänge zu schildern versucht, deren Evidenz durch Überfüllung des Bildes mit Figuren und durch krasse Heftigkeit der Geberden

erstrebt wird. Die nothgeborne, harte Rechtlichkeit altdeutscher Gemüthsart, ohne Bildung und psychologische Verfeinerung, wie sie wenigstens in Schwaben, Ostfranken, Altsachsen, Baiern beschaffen war, hatte ein ungelenkes Zufahren im Ausdruck der Affekte zur Folge, eine oft schrille Schärfe der Mienen, eine grelle Unterscheidung von Gut und Bös. Die Übelthäter und Ungläubigen werden möglichst häßlich gebildet, während in den heiligen Gestalten, besonders in der Maria noch etwas von der einfachen altgothischen Schönheit nachklingt. Häßliche Modelle werden aber auch deshalb bevorzugt, weil die Charakterisirung leichter ist an Erscheinungen, welche von der gattungsmäßigen Norm auffallend weit entfernt sind. Zugleich wird die Gewandung viel schärfer, eigensinniger, herber gebrochen und geknickt als von den Niederländern.

Dieß führt uns zu einer allgemeinen Betrachtung des Styles, von welchem wir die altdeutsche Kunst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts beherrscht sehen; denn derselbe ist so eigenthümlicher Natur, daß ein Erforschen seiner Gründe und Motive besonders stark herausgefordert wird. Hand in Hand gehend mit dem besagten scharfen Hinschauen nach der wirklichen Erscheinung sehen wir nämlich eine subjektive Neigung, welche in solcher Seltsamkeit der Formenbehandlung sich ausspricht und aus dem veränderten Formengeschmack der Zeit zu erklären ist. Wie das Auge in persönlicher Beziehung schärfer als bisher faßt, eindringt und unterscheidet, so auch in formaler Hinsicht. Dem strengeren Individualisiren der Charaktere entspricht ein genaueres Spezialisiren der Formen.

Während man in der vorhergehenden (altgothischen) Epoche einfache, weiche, flüssige Linien und Massen mit wenigen und milden Unterbrechungen, hellen, zarten, ätherischen oder wenigstens weich verschmolznen, blumigen Farben in sparsamem Wechsel liebte, gewinnt man jetzt wachsende Freude an reichen und kühnen Kontrasten, kraftvoller und mannigfaltiger Färbung, geraden, stracken Linien und schroffen Ecken, an jenem eigensinnigen Brechen und Kupiren, das ja in so manchen Altarwerken aus jener Zeit den Laien befremdet. Besonders in der Behandlung der Gewänder thut sich diese Neigung der alten Meister genug.

Sie zeigen sich hierin durchaus beherrscht von der gleichzeitigen Architektur und Zierkunst der Spätgothik,[1] welche nun immer vieltheiliger wird, immer mehr in Kanten, Übereckstellungen, Absätzen, Absprüngen von der Direktion der Linie, in mathematisch verkünsteltem Maßwerk, sich durchschneidenden Wimpergen, reich ausgezweigten Stern- und Netzgewölben schwelgt. Zur Freude an solchen reflektirten Künstlichkeiten ächt handwerklichen Witzes gesellt sich dann etwas später noch ein mehr phantasiehafter, aber wild experimentirender Zug, dem sich die Bau- und Zierkunst um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts hingibt: die starke Neigung zum heraldischen Rankenwerk,[2] zu geschweiften, krausen, wildwüchsigen, lockigen, geknickten, gedrehten und umgebognen, selbst naturähnlichen Formen (wie imitirten Baumästen u. dgl.). Den ersten Anstoß hiezu gab wohl —

---

[1] Vgl. Fr. Vischer, Ästhetik, III, 2, 1854, S. 731.

[2] Vgl. z. B. das Turnier geringelter Ornamentmänner vom Meister des Amsterdamer Kabinets (?), Pass. III, 258, 22.

wir werden dieß noch bestimmter erkennen — die Metallotechnik, besonders die Kunst der Goldschmiede, welche eben damals aus dem Bann der architektonischen Muster mehr und mehr hervortrat und sich in freieren, ihrem Material näher entsprechenden Gebilden zu versuchen begann. Dieß dürfte sofort auf die Baukunst übergewirkt haben und wir werden auf diesen Punkt nocheinmal zurückkommen müssen. Anderseits mochte der in der Plastik waltende Realismus zu naturalistischen Ziermotiven auch an Gebäuden und Geräthen verführen. Der diesen beiden Trieben der Spätgothik, dem mathematisch überkünstlichen, wie dem heraldischen Streben derselben eignen Lust an mannigfaltigem Wechsel von Linien, Licht- und Schattenmassen liegt endlich auch ein malerisches Bedürfniß zu Grunde, ein Streben nach optischer Polyphonie und so erwies sich hierin der Baumeister, Steinmetz,[1] Schreiner, Drechsler, Goldschmied auch mit dem Maler verwandt und desto fähiger, auf ihn einzuwirken. — Im Grunde jedoch folgen alle unbewußt bewußt einer veränderten Richtung der Gemeinphantasie überhaupt, welche nun frische, bisher vernachlässigte Elemente der Formenwelt leidenschaftlich liebgewann; d. h. also jenen Reiz charaktervoller Ecken und Brüche, starr gestreckter Linien (welche freilich, wenn auch in andrer Weise und andrer Vermittlung, schon vom Byzantinismus bevorzugt worden waren), kühner Stöße und Gegenstöße, strenger Interpunktionen, aber auch träumerischer Verschlingungen und Wirr-

[1] Adam Kraft behandelt Haar und Bart mit Bohrlöchern ganz ähnlich wie die geringelten Krabben, Kreuzblumen, Konsolen an seinem Weihbrodgehäuse.

nisse, prächtiger Aufrollungen, jäh ausgreifender und herumfahrender, wie mit dem Fiedelbogen gezogner Konturen in Szenenbildern, bizarrer und gespreizter Stellungen, jene Formenspiele, welche die Natur z. B. in Zacken und brüchigen Abhängen von Felsen, in Chrystallbildungen, Tannen, Hirschgeweihen, Stechpalmen, Dornhecken, Eichenkronen, bloß gelegtem Wurzelwerk vor Augen stellt. Wir finden in unsrer Spätgothik gleichsam den stylisirten deutschen Wald und seine Seele: das Märchen. Wer einmal ein wirkliches Kunstwerk dieser Gattung, wie z. B. das Rathhaus zu Breslau, gesehen hat, oder das mit reichster Dekoration versehene Altarwerk in der Jodokuskapelle des Franziskanerklosters zu Bozen, der muß dieses heimatlichen Ursprungs inne geworden sein.

Zugleich aber ist zu bedenken, daß auch in der damaligen Tracht unsrer Vorfahren ein Anlaß zu solcher Kunstübung vorlag. Es wurden mehr hart sich faltende Stoffe verwendet, derbes Tuch, dicht gewobnes Linnen, Seidengewebe, Brokat, buntfarbige, großgemusterte Zeuge; die Bekleidung überhaupt war in Zusammensetzung und Zuschnitt mannigfaltiger, war phantastisch und überladen. An die Stelle des dem Körper sich anschmiegenden Ringelpanzers war die für sich selbstgeformte Rüstung mit starren, an Krebsschalen und Ofenröhren gemahnenden Eisenhülsen getreten.

Indem wir diese Gründe und Anlässe damaliger Kunst nach ihrem positiven Sinn uns klar zu machen versuchen, fällt uns gewiß nicht ein, zu verkennen, daß ein Mangel, eine Beschränktheit mit in Anschlag zu bringen ist. Das anatomische Interesse isolirte sich auf Kopf und Hände.

halb blind gegenüber der wirklichen Menschengestalt, liebte man dieselbe zu verhüllen wie mit einem Vorhang. Ebenso schlimm stand es mit der Perspektive, mit dem Sinn für das Volle, Leib- und Raumhafte. Obwohl der große Eröffner in den Niederlanden, Hubert van Eyck, den Weg hiezu gewiesen hatte, vermochten die Maler und Reliefplastiker der Epoche, welche uns beschäftigt, das Gefälte nicht in genügend natürlicher Verkürzung, Eintiefung und Auswölbung darzustellen. Unter ihren seltsam naiven Händen werden die vielfach gekreuzten Falten halbwegs plattgedrückt, zur Profilansicht herumgebogen. Es ist dasselbe, was im Großen die verrenkten Glieder der Figuren, ein zur Seite herübergedrehtes Bein u. dgl. verrathen. Also perspektivische wie anatomische Beschränktheit. Jedoch auch dieß Verhältniß ist nicht so einfach, nicht nur negativ aus einem Mangel zu erklären, sondern auch positiv aus dem einseitig planimetrischen Linientrieb und seinem kraftvollen Zielstreben. Man wollte eben mit aller Entschiedenheit die Umrisse sprechen lassen und so gelangte man bei der zunehmenden Vorliebe für wiederholte Absätze und Aussprünge zu doppelt schroffer Eckigkeit. Das harte, gebrochne Gepräge, der Mangel an weichen Übergängen, welche sich zum Theil aus der perspektivischen Verkürzung der Formen ergeben, ist also auch eine Folge des abstrakten Umrißzeichnens, der auf die flächenhafte Projektion der Formgränzen konzentrirten Liniensprache. Man sah nicht sowohl die konkreten Massen als ihre äußeren und inneren Konturen und diese bestimmte man mit Strichen. Ungewisse Zwischenlagen wurden gleichfalls in Umrißstriche übersetzt und die durch das Zaunwerk der Schraffirungen

dargestellten Schatten waren wiederum graphisch, wurden aber wie Einschaltungen eines relativ selbständigen Elementes zwischen die Klammern der Linienkonturen gelegt. Und indem man solchermaßen einen graphischen Ausdruck der natürlichen Erscheinung formulirte, war nicht nur das angedeutete Verhältniß zu derselben, das Konturen-Sehen bestimmend, sondern auch ein innerer, relativ selbständiger Impuls der Liniensprache. Denn im Zuge und Lauf des graphischen Vortrages sind ja gewisse Instinkte wirksam, die im höchsten Grade subjektiver Natur sind und deren Objekt eben die Linie als solche ist. Durch diese ihm innewohnenden Neigungen und Gesetze wird der zeichnerische Duktus von Vornherein angeleitet; sodann zum zweiten Mal bei der Überarbeitung des geschaffnen Bildes, wobei ihm dieselben zu allerlei Änderungen, in dieser herberen Methode aber namentlich zu schärferen Druckern Anlaß geben.

Der Mangel an Körperlichkeit erscheint demgemäß zum Theil als Folge eines neuen linearen, sehr zu kantigem Schematismus neigenden Flachstyls, der vielfach — trotz allen realistischen Zügen in der Behandlung der Köpfe und der Situation überhaupt — fast noch weniger plastisch erscheint als der altgothische Styl, durch dessen fließendes Gefälte, durch dessen Weichheit überhaupt die Illusion runder, organischer Formen begünstigt wird.

Überblicken wir nun aber die verschiednen Gesichtspunkte, welche ein näheres Verständniß jenes Geschmackes gewähren dürften, so erscheint der technologische noch einer stärkeren und breiteren Erhellung zu bedürfen.

Die Erinnerung, daß die spätgothische Phantasie so

innig mit dem Wald zusammenhängt, führt uns auf das gebräuchlichste Material altdeutscher Kunst, auf das Holz, auf die Tüchtigkeit und Meisterschaft damaliger Zimmerleute, Schreiner, Drechsler und Schnitzer. Damit scheint ein Theil jener mathematischen Spielereien der Spätgothik zusammenzuhängen, das Entkanten, Übereckstellen, Abschrägen, Rippen, Einkehlen, Aushöhlen, die hagre, grätige Formenbehandlung, das unstatische Verklammern, das Stutzen des Sprengwerks u. dgl. Man bedenke auch die maßgebende Rolle der Holzbildnerei, welche gegen Ende des 15. Jahrhunderts wenigstens in Oberdeutschland immer mehr beliebt wurde. Der Styl des Bildschnitzers ist wie der des damaligen Formschneiders (welcher bekanntlich in Birnbaum-Langholz schnitt) durch das zähe Faserwerk des Materials bedingt.

Jedoch ist dabei nicht zu vergessen, daß in der vorausgehenden, altgothischen Periode sowohl Holzstatuen als Formdrucke weich stylisirt wurden. Man darf deshalb nicht all zu viel Gewicht auf diesen technologischen Grund der Gestaltung legen. Wohl aber ist die Vermuthung gestattet, daß der neue, kantige Geschmack im Gebiete der Holztechnik ein sehr entsprechendes Material fand, das ihn in seiner Richtung noch mehr bestärkte. Wie beträchtlich doch die Stoffwirkung ist, erhellt besonders, wenn man süddeutsche und niederdeutsche Schnitzwerke jener Zeit vergleicht. In diesen macht sich der Charakter des weicheren Lindenholzes fühlbar, in jenen der des Eichenholzes und sowohl dieses als jenes Material wirkt mit seiner Eigenart auch auf die graphischen Bildkünste über. Eichenholzmäßige Härte hat z. B. die Formengebung in den Kupferstichen des Franz von Bocholt.

Der Styl der altdeutschen Schnitzwerke ist aber auch durch die Polychromie mitbestimmt, durch die beliebte Bemalung mit prachtvollen Farben, vorzüglich mit Gold, dessen Effekt durch vielfache Brüche und Vertiefungen belebt, bereichert und gesteigert wurde. Zu dem Schimmern und Prangen der malerischen Zuthaten, zu dem Blitzen und Flammen der Vergoldungen, Damaszirungen steht die Knickung und flatternde Auslüftung der Draperie in engster Beziehung. Beides ist aufeinander berechnet zum Zwecke feuriger Kontraste.[1] Überhaupt fand dieser ganze Styl, dessen Erklärung uns hier beschäftigt, meiner Ansicht nach, seine wichtigsten Fortschritte in der Handhabung der Holzkünstler. Diese gingen der gesammten Bewegung maßgebend vorauf. So erblicke ich auch den Grund der zunehmenden Schärfe der spätgothischen Malerei und Steinskulptur in einer Überwirkung der holzformenden Bildkünste, welche dem Wesen ihres Materials adäquate Statuen, Reliefs, Flächendarstellungen schufen. Stephan Lochner, Lukas Moser und der Meister des Barbara-Altars von 1447 in Breslau sind noch halbwegs altgothisch, zeigen sich verhältnißmäßig viel unabhängiger von dem bezeichneten Formalismus überhaupt, wie speziell von der Holzbildnerei, also im engeren Sinne ungleich malerischer als ihre schon ganz der Spätgothik angehörigen Nachfolger, wie z. B. der Meister der Lyversbergischen Passion u. A. Aber auch der durchaus spätgothische Ulmer H. Schühlin erscheint noch weicher als Zeitblom und Wolgemut, welche ungleich mehr unter dem

[1] Vgl. W. Lübke, Gesch. der Plastik, 1880, S. 684.

Einfluß des Styles der Holzskulptoren, eines Jörg Syrlin u. A. stehen. — Wolgemut's Manier scheint zugleich besonders durch das „Reißen", durch seine Thätigkeit für Buchillustrationen bestimmt zu sein. Der Zweck derselben war volksthümlich, erheischte also eine feste, nachdrückliche Behandlung. Auch wollte der stylistische Sinn der Zeit eine gewisse Übereinstimmung der Bildchen mit dem kantigen Druck. Bei der Kleinheit des Maßstabes mußten aber die dicken und spröd bewegten Holzschnittlinien, womit man, dem neuen Unterscheidungstriebe folgend, auch das Getheilwerk bezeichnete, eine besonders herbe Gesammtwirkung erzeugen.

Zu diesen beiden Richtungen, der malerischen und der holzmäßigen, trat aber gegen Ende des 15. Jahrhunderts eine dritte hinzu, die metallotechnische und dieß ist zum vollen Verständniß der deutschen Bildkunst dieser Zeit wohl zu beachten. Denn indem immer mehr Fortschritte gemacht wurden in der Kunst, das äußerst harte, gleichmäßig kohäsive, zähe, gedrange, dabei glänzende und widerstrahlende Metall zu bearbeiten, immer mehr Fortschritte im kunstvollen Treiben, Hämmern, Glätten, Gießen, Schmelzen, Graben, Punktiren, Nielliren, entwickelten sich neue Eigenschaften und Formungsmotive nicht nur in der Ornamentik, sondern auch in der Bildkunst. In jener erwuchs hieran die Freude an vegetabilischem Stab- und Astwerk, Ringelblumen, reicher, krauser Ausrankung, Ausblättrung der heraldischen Helmdecke, flatternden Inschriftbändern u. dgl. In Malerei und Plastik erfuhr hiemit die Fähigkeit, zu modelliren und das Gewellte, Strudelnde, vor Allem das organisch Gerundete

zu bezeichnen, eine beträchtliche Steigerung. Im Gebiete der Flächendarstellung, speziell des Kupferstichs, hat bekanntlich Schongauer neben anderen dieß Neue begründet. Mit einer genial zu nennenden Vervollkommnung der Liniensprache stellt er die inneren Konturen dar, das, was die Holländer „Binnenwerk" nennen, und diese seine Leistung war zugleich eine tiefere Einführung in die selbständige Poesie des Verhältnisses zwischen Licht und Schatten.[1]

Die Metallotechnik war wohl ihrerseits vom spätgothischen Styl und den in seinem Wesen überhaupt schon liegenden Möglichkeiten und Folgerungsansätzen bedingt, aber sie wirkte auch auf seine Ausbildungen zurück, indem sie neue Motive hinzubrachte. Aus ihren Eigenthümlichkeiten erklärt sich zu gutem Theil die wachsende Neigung der Zierkunst zu geschweiften, elastisch gebogenen Formen von freierem Lauf, zu inkräftig erscheinenden Gebilden, welche uns nicht nur wie mathematische Figuren oder Belege zu Lehrsätzen der Geometrie und Stereometrie ansehen. Auf Grund ihrer maßgebenden Rolle entstand ein doppelseitiger Fortschritt: ein neuer Geschmack und ein neues Verhältniß zur Natur, eine unwillkürliche Vorbereitung zur Übernahme des Styls italienischer Renaissance. Doch nur eine bedingte; denn das struktive Grundgesetz gothischen Formengefüges bleibt doch im Ganzen aufrecht, wird nur halbwegs verlassen und neben frei schaffender Phantastik und eng mit ihr verschränkt erhält sich die besagte Freude an pedantischen Komplikationen, welchen man durchaus Zirkel, Winkelmaß und Richtscheit

---

[1] Vgl. A. v. Zahn, Dürer's Kunstlehre, 1866, S. 35, 36.

anspürt. Eines wird vom Andern sowohl gesteigert, da es hiedurch zur Gegenwirkung mit seinen andern Eigenschaften herausgefordert wird, als bedingt und beschränkt. Diese wie jene Richtung behauptet sich wohl auch ausschließlich in unvermischten Werken, doch sehen wir meistens eine Vermittelung der angedeuteten Art.

Von der freier bewegten, aus der Metallotechnik hervorgehenden Richtung, welche gern destruktiv genannt wird, aber doch so viel Zukunft in sich trägt, zeigte sich naturgemäß auch die Malerei ergriffen in der eigenthümlichen Vortragsweise, im Winden und Rollen der Linien und Massen, in der Modellirung vermittelst schmiegsamen, welligen Strichlagen. Und in dieser neuen Liniensprache des Kupferstechers, Zeichners und Malers ist wiederum, wie in der Gesammterscheinung der Spätgothik und überhaupt in jedem Verhältniß der Kunst zur Natur, zweierlei Sinn zu unterscheiden. Einerseits will sie der objektiven Erscheinung möglichst scharf und reichlich entsprechen, anderseits einem persönlichen Impuls und zugleich hiemit einem neu erwachsenen Kanon der Zeit. Der malerische Vortrag überwand solchergestalt die Starrheit und Schroffheit der Holzkunst, ohne die in derselben gewonnene Charakterfestigkeit einzubüßen, er wurde elastischer, schneidiger, eingehender. — Mit den letzteren Prädikaten sind wir bereits zum objektiven Pol gelangt: Die Form, zumal die organische Gestalt wurde nun in ihren Einzelheiten und Modulationen ungleich näher erfaßt und feiner nachgewiesen. Damit wurde auch der Geist der Erscheinung intimer dargelegt und ein wichtiger Weg zum freien Hochfeld entwickelter Kunst erschlossen.

Die Absurditäten und die anstößigen Verzerrungen oberdeutscher Gemälde aus jener Zeit haben also ihre bedenkenswerthen Gründe und Entfaltungsziele. Das strenge Streben nach Darstellung körperlicher Bewegung und seelischen Ausdrucks, die besonders in Kunstwerken Schongauer's und seiner Nachfolger hervortretende Bemühung, den jeweiligen Vorgang möglichst ausführlich und möglichst lebendig darzustellen, dieß und die zeichnerische Methode, die abstrakte Liniensprache waren Einseitigkeiten, welche weiter als die sublime Gediegenheit und Ökonomie der Niederländer führten, waren Einseitigkeiten, welche die mächtige Dürer-Eiche erwachsen ließen.

Irgend einer jener groben Gesellen Wolgemut's,[1] dem der junge Dürer zugewiesen war, dürfte früher bei Schongauer in die Schule gegangen und so im Stande gewesen sein, den jungen Zögling in die Kunst jenes genialen Meisters in Kolmar einzuführen, zu dem ihn ja sein Vater ursprünglich in die Lehre schicken wollte. Überdieß waren die Stiche Schongauer's gewiß allerorten im Umlauf und wohl schon vorher von dem Knaben studirt worden. Denn sein Styl folgt von Anfang an mehr dem Muster Schongauer's als dem Wolgemut's, welcher, an einem strengeren Maßstab gemessen, sich als ein ziemlich befangner, geschäftsmäßiger Maler erweist. Der nüchtern wache, oft fast gallige Ernst dieses nürnbergischen Altmeisters, also der Charakter seines Strebens mochte aber immerhin befruchtend auf ihn wirken und so kann man vielleicht sagen: In Dürer's Kunst

[1] Bei diesem lernte Dürer bekanntlich von 1484 bis 1490.

vollzieht sich eine Verbindung der Thatsächlichkeit und rationalen Klarheit, welche die Franken, zumal Wolgemut auszeichnet, mit dem stimmungsvolleren Zuge im schwäbischen Wesen; vor Allem ist aber der Einfluß jenes großen Rheinschwaben, das Vorbild von Schongauer's Technik und Liniensprache in ihr mächtig. — Das lassen nicht nur gewisse Eigenschaften seiner graphischen Kunst erkennen, sondern auch einzelne Typen. Schongauer bedient sich zum Theil — bei leichterer Schattenangabe — kleiner klammerähnlicher Häkchen und solche Schraffirung findet sich bei Dürer z. B. in jener Federskizze, welche Frau Venus darstellt, die nackt auf einem Delphin reitet. Im Ganzen der Gestaltung erinnern sodann unter Anderem folgende Blätter Dürer's an Schongauer: Maria mit dem langen Haar,[1] Maria mit der Meerkatze,[2] S. Sebastian an der Säule.[3]

Mit diesem Einfluß, dessen pädagogischer Werth schon in seiner Klarheit und strengen Durchführung beruht, scheint mir aber noch ein andrer ähnlicher und doch verschiedner sich zu verbinden: der des sogenannten Amsterdamer Meisters von 1480, welcher offenbar auch ein Rheinschwabe war. Von ihm befinden sich bekanntlich mehrere Stiche im Amsterdamer Kupferstichkabinet und von seiner Hand ist, wie R. v. Retberg[4] nachgewiesen hat, das Hausbuch im Schlosse Wolfegg (bei Waldsee in Oberschwaben) illustrirt. Von Schongauer'scher Tradition ausgehend, aber unruhiger,

---

[1] Kupferstich, Bartsch, Le Peintre-Graveur, 30.

[2] K., Ba. 42.

[3] K., Ba. 61.

[4] Kulturgeschichtliche Briefe, Leipzig 1865, S. 4, 488, 489.

moderner gestimmt, sucht er auf dieser Grundlage einen mehr malerischen, freier beredten, leichteren Ausdruck seiner unmittelbaren Empfindung vom Lebendigen. Daher ist sein Vortrag weniger heraldisch rhythmisirend, sondern mehr skizzenhaft und zwanglos suchend, so zu sagen, ein wenig improvisatorisch und bedient sich mehr der Nadel. Dürer's Jugendzeichnungen (Landsknechte u. dgl.) erinnern jedenfalls am Ehesten an diesen Meister, wiewohl das rheinisch Spitze und Dünne, was diesem anhaftet, bei Dürer in's Derbe, Knorrige und Struppige gewendet erscheint.[1]

---

[1] Man betrachte darauf hin in dem verdienstvollen Werke von J. A. Boland: Choix d'estampes rares de maîtres inconnus du XV siècles, gravées en facs. d'apr. les originaux du cab. d'est. à Amsterdam, ibid. 1883, das Köpfchen der auf dem Greise reitenden Frau (Bl. 7), die junge Frau mit dem Wappenschildchen (Bl. 49, Pass. III, 262, 49) und besonders das Mädchen mit dem Greis (Bl. 52, Pass. III, 263, 55). In diesen Kompositionen, zumal in den weiblichen Gesichtern, waltet eine Liniensprache, welche fast schon Dürer'schen Charakter hat. Die Blätter: 23 (Pass. III, 269, 33) und 24 (Pass. III, 260, 34) erinnern an jene Jugendzeichnungen Dürer's, welche Landsknechte, reitende Paare, Jagdzüge darstellen.

Vgl. im Besitze von M. J. Gigoux die zwei Landsknechte und einen Reiter mit Dame (photogr. von Braun, 242, dessins de maitres anciens, exposés 1879), die sechs Reiter in Bremen (Ephrussi, A. Dürer et ses dessins, 1882, S. 5), in Berlin das reitende Paar von 1496 und die drei Landsknechte von 1489. Die ebendort befindliche Handzeichnung des „Amsterdamers": Jüngling und Mädchen enthält Züge, welche an Dürer's Wappen mit dem Todtenkopf (Ba. 101) erinnern. Mit den „Männerengeln" des letzteren ist Blatt 30 (Pass. III, 266, 14) vergleichbar. Und das Gesicht des Weibes in Dürer's „Liebesantrag" (K., Ba. 93) ist so ziemlich in der Art jenes Meisters behandelt. Entferntere Anklänge an denselben enthalten auch folgende Stiche Dürer's: die h. Familie mit dem Heuschreck (Ba. 44), der Bauer

Auch von dem heißen Temperament und von der eigenthümlichen Romantik dieses genialen Unbekannten[1] scheint mir der junge Dürer Anregung erfahren zu haben. Wann und wo dieselbe stattfand, ob schon in Nürnberg oder erst auf der Wanderschaft irgendwo am Oberrhein, dieß muß vorderhand dahin gestellt bleiben. Vermuthlich schulte er sich zuerst nach den hoch instruktiven Vorbildern Schongauer's und erfuhr er erst, nachdem er hiemit zu einem gewissen Abschluß gelangt war, diese neue Einwirkung. Mit Hinsicht auf seine äußeren Bezüge möchte ich also seinen Jugendstyl als eine Vermittlung der Manieren dieser beiden rhein-schwäbischen Meister erklären. — —

Wenn wir nun aber Dürer's Holzschnittstyl in's Auge fassen und mit den Illustrationen des Schatzbehalters und der Weltchronik vergleichen, so scheint ein artistischer Zusammenhang mit Wolgemut und den „Reißern", welche derselbe beschäftigte, doch nicht ganz zu fehlen. So hoch auch Dürer über diese Zeichnerschule überlegen ist, seine Reißmanier erfährt doch einigen Einfluß von derselben; sie erscheint doch zu gutem Theil als eine Weiterbildung des lokal nürnbergischen Charakters dieser Kunst. Der faktische Sachverhalt verläugnet

---

und seine Frau (Ba. 83), die fünf Kriegsleute und der Türke (Ba. 88) und der Kopf der das Christkind stillenden Maria von 1503 (Ba. 34); endlich auch die Dame zu Pferd (Ba. 82) und der große Postreiter (vgl. Thausing, Dürer II, 208).

[1] Wovon z. B. seine imagines mortis: Der Tod und der Jüngling (Pass. III, 261, 4), die drei Lebenden und die drei Todten einen Begriff geben. Letzteres Bildchen überaus kühn und traumhaft wahr und damit an Shakespeare gemahnend (s. Stuttgart, Kupferstichsammlung im Museum d. b. K.).

sich also doch nicht ganz im Kunstgepräge. Ist doch Manches in den genannten Werken so geartet, daß man an eine Betheiligung des jungen Dürer zu denken versucht ist.[1] —

Die bisherigen Nachweise persönlicher Zusammenhänge sind jedoch nur genügend zur Erklärung der ersten Schichte im Aufbau des jugendlichen Kunst-Dürer's. Die zweite läßt auf Bezüge zu Künstlern schließen, welche für die Buchdrucker in Mainz, Basel, Straßburg und Ulm als Illustratoren thätig waren und — wenigstens im Bereich dieser Thätigkeit — wichtige Schritte zu höheren Graden von Natürlichkeit und Lebendigkeit erkennen lassen.[2]

Wir werden dann im Folgenden zu untersuchen haben, in welchem Grade Dürer's lineare Darstellungsweise von der Holzschneide-Technik und ihrer oberdeutschen Tradition bedingt ist. — —

* *
*

Nun aber müssen wir zum vollen Verständniß des Gedeihens seiner Kunst die gewaltige Wirkung eines fremden

---

[1] Vgl. L. Kaufmann, A. Dürer, Köln 1881, S. 8; auch dessen Ansicht über das Verhältniß zur Kölner Bilderbibel von 1483, S. 15 und 16 (dazu H. Thode im Jahrb. d. k. preuß. Kunstsamml. III, S. 115 ff.).

[2] Dürer's Zeichnung des reitenden Paares von 1496 erinnert mich nicht nur an den „Amsterdamer", sondern auch an die Buchillustratoren jener Zeit in Mainz und Basel. Man prüfe darauf hin des Utrechters Reuwich Holzschnitte zu den sanctae peregrinationes und zwei bei andrer Gelegenheit zu nennende Werke der Druckerei Furters in Basel. Vgl. R. Muther, deutsche Bücherillustration, 1884, I, 64. An Reuwich's Manier scheint mir auch theilweise Dürer's Apokalypse anzuklingen (vgl. die babylonische Dirne).

Elementes ermessen. Zur vollen Höhe seiner Kraft gelangte Dürer doch nur, indem er sich am Beispiel großer Italiener maß.

Daß Dürer schon als junger Mann in der Zeit seiner Wanderschaft nach Italien gelangte, wenn auch nur zu flüchtigem Aufenthalt, ist mit urkundlichen Nachweisen fast zur Gewißheit erhoben.[1] Er scheint sich im Jahre 1493 oder 1494 nach Venedig begeben zu haben. Daß es ihn schon so frühe dorthin zog, erklärt sich zum Theil aus dem lebhaften Handelsverkehr zwischen Nürnberg und der Lagunenstadt. Das um jene Zeit erwachende Interesse deutschen Lebens für die italienische Kunst war vielleicht aus diesem Grunde besonders dorthin gerichtet. Doch scheint dieser Zug auch eine Folge intimer Vorliebe gewesen zu sein, wie denn auch heute noch die märchenhafte Physiognomie dieser Stadt mit ihren träumerischen Wasserstraßen, ihren

[1] Vgl. Freih. v. Retberg, Archiv f. zeichn. Künste, VI, 1866, S. 178; H. Grimm, Künstler und Kunstwerke, I, 137; Thausing, A. Dürer, 2. Aufl., S. 103 und die Einwände von Charles Ephrussi: Les dessins d'Albert Dürer. Die wichtige Belegstelle für diese Annahme findet sich in einem, am 7. Februar 1506 geschriebnen Briefe Dürer's: Giov. Bellini „ist sehr alt und noch der best in der Malerei; und das Ding, das mir vor eilf Jahren so wol gefallen hat, das gefällt mir jetzt nicht mehr" 2c. Hält man nicht für wahrscheinlich, Dürer habe sich in der Zeitangabe um ein Jahr oder gar um zwei geirrt, so bleibt wohl nichts Anderes übrig, als anzunehmen, Dürer habe im Jahre 1495, also sehr bald nach seiner Hochzeit (7. Juli 1494), eine kurze Reise nach Venedig unternommen. — Auch Christ. Scheuerl bezeugt in seinem liber de laudibus Germaniae, 1506, den ersten Besuch Dürer's in Venedig mit den Worten: „Qui quum nuper in Italiam rediisset" etc.

gewundnen Gäßlein und all den reichen Nachklängen zaubrischer, halb orientalischer Pracht unsern Sinn seltsam vertraulich anmuthet.

Dürer lernte zwar im venezianischen Kunstleben einen etwas verspäteten Seitensprößling der italienischen Renaissance kennen, allein die Thatsache, daß er nun einen volleren Begriff von derselben erhielt, ist von hervorragender Wichtigkeit für das Verständniß seiner Entwicklung.

Worin bestand aber das Große, machtvoll Förderude, das dort an ihn herantrat? Es war ein bei aller Fremdheit tief verwandtes Streben, von dem er die dortigen Künstler erfüllt sah; jedoch zugleich mußte er staunend ihren ungleich reineren Sinn für frei entwickelte Körperform fühlen und ihre vornehmlich auf wissenschaftlichen Studien beruhende Überlegenheit in der perspektivischen Illusion und im Nackten erkennen.

In der Geschichte des italienischen Volkes erscheint der Geist persönlicher Selbständigkeit früher geweckt als anderwärts und so auch im Gang der italienischen Malerei. Mit der Idee der waltenden Gottheit hat sich da gar bald ein scharfer Geist der Selbstbestimmung, ein freier Wirklichkeitssinn zu vermitteln und setzt sich deshalb auch frühe das mittelalterliche Streben nach mehr Fülle und Festigkeit der Erscheinung und resoluter Aktion in's Werk. Schon zu Anfang des 14. Jahrhunderts wirft Giotto die byzantinischen Kompositionsnormen weg und ergeht sich kühn in großen, überzeugenden, mächtigen Formen. Er ist ein Feuergeist, ein Mann der Glaubens**kraft**, der Glaubens**macht**, nicht der Inbrunst. Dabei ist er auf das Typische gerichtet und

so bleibt er ruhig und gemessen in der jäheften Bewegung, so bleibt er noch allgemein.

Erst durch Donatello, Andrea del Castagno, Uccelli u. a. wird — um Weniges später als von den Van-Eyck — der volle Übergang zum individualisirenden Realismus durchgesetzt. Dieses neue Prinzip ist jedoch in Italien nicht so sehr sittlich religiöser Natur wie in Deutschland. Die niederländische Demuth und Vertrauensruhe fehlt hier ebenso wie die oberdeutsche ehrlich schwerfällige Vermittlung der persönlichen Selbstgewißheit mit dem Gefühl der Allmacht Gottes. Nur eine aparte Gruppe frommer Maler existirt, welche aber bezeichnender Weise nicht so tief einzutauchen wagen in den Strom des Lebens als die sächlichen Realisten, die eigentlichen Vertreter der neuen Zeitstimmung. — Es ist das unmittelbar und individuell Menschliche in den heiligen Gestalten und Vorgängen, was diese italienischen Realisten des 15. Jahrhunderts darzustellen suchen wie die Nordländer. Jedoch sie verfahren hiebei mit mehr Wahl und Sinn für das Ausschlaggebende. Ihr Individualismus ist ebenso kraftvoll, aber organischer. Die einzelne Gestalt erscheint lebensfähiger und zugleich mehr dem Ganzen untergeordnet. Zu Gut kommt ihnen hiebei die dem Formsinn (auch dem subjektiven, d. h. der sinnlichen Geistesgegenwart) so viel günstigere Natur des Landes und die glückliche Mischung der Volksrace aus Wälschen und Germanen. Zu Gut kommt ihnen die gleichzeitig mit dem Hervortritt ihres Naturstrebens erfolgende Einführung des neuen, an die Antike sich anschließenden Baustyles, welcher der freien Entfaltung natürlich runder, voller, saftiger Gestaltung Vorschub leistet. Zu

Gut kommt ihrer Malerei der unvergleichlich kühne Vorgang ihrer Plastik, sowohl der Goldschmiedetechnik als auch der monumentalen Bildnerkunst in Erz und Marmor, mit der sie nun, selbständig auf ihrem ungetheilten Boden stehend, in Wetteifer tritt (sehr im Gegensatz zu Deutschland, wo Malerei und Bildschnitzerkunst an den gebräuchlichen Altarwerken sich in den Raum zu theilen haben und gegenseitig bedingen).

Diese italienischen Maler des fünfzehnten Jahrhunderts, die sogenannten Quattrocentisten gehen ungleich energischer und bewußter als die nordischen auf das Modelliren, auf die Hervorbringung plastischen Scheines aus, sie verrennen sich hiebei wohl in's Übertriebne, indem sie die Schatten zu schwer, die Lichter zu hoch nehmen, sie gerathen hiebei wenigstens in Florenz in eine Vernachlässigung des Farbeneinklanges.

Der künstlerische Aufschwung ist zugleich — im Unterschied von der ersten Stufe der nordischen Renaissance — wissenschaftlicher Natur, er beruht wesentlich auf theoretischen Studien, Erforschungen der Perspektive, Anatomie, Proportion, Mimik, nicht wie dort auf dem bloßen Instinkt und Takt der Naturbeobachtung. Hauptproblem ist die *plastische* Darstellung der (individuellen) Gestalt mit besonderer Rücksicht auf ihre Bewegung, ist die auf die Anatomie angewandte Perspektive. Landschaft und Pflanzenwelt treten hiegegen zurück. —

Auch die *deutsche* Malerei beginnt sich ja im 15. Jahrhundert dieses Problem vorzusetzen, wenn auch nur unklar und mit schwankender Bestimmtheit, beginnt nach

Kräften herauszustreben aus dem alten und in modifizirten Formen immer noch fortherrschenden Banne der unplastisch dekorativen, von der Flächenornamentik befangnen Darstellungsweise. — Dieses ernstliche, aber dunkelhelle und rathlose Trachten erhält nun durch die Bekanntschaft mit der italienischen Renaissance eine beträchtliche Förderung, welche lange Zeit nicht genügend erkannt worden ist, da man, wo es sich darum handelte, den italienischen Einfluß in Erwägung zu ziehen, immer nur an den hiebei unmaßgeblichen Idealismus der Cinquecentisten, Raphael's, Michelangelo's, Tizian's und ihrer Nachfolger dachte.[1]

Wenn wir nun diesen Einfluß nach seiner unmittelbar praktischen Seite hin näher verfolgen wollten, so müßten wir uns den Unterschied italienischer Plastik von deutscher auf's Genaueste klar machen. Vorab wäre zu bedenken das Verhältniß (Jacopo's della Quercia und Donatello's) zur Antike, die Freude am Nackten, die entschieden vorherrschende Verwendung von Marmor und edlen Metallen. Dabei der nicht unwesentliche Umstand, daß auch in der Goldschmiedekunst das architektonische Zierwerk mehr und mehr gegen die Bedeutung der Menschengestalt zurücktrat. Diese erfährt nun aber auch hier in Italien eine annähernd ornamentive Stylisirung, welche aber — entsprechend dem Formcharakter der Renaissancearchitektur und gemäß strengerer Körperkenntniß — einen anderen Duktus annimmt als diejenige der deutschen Kunst und welche in gewisser Hinsicht noch mehr metallartig ist, da in Italien der Holzstyl eine viel

---

[1] Vgl. Kaufmann l. c. S. 16.

geringere Rolle spielte und auf die Goldschmiedekunst nicht überwirkte. Eher könnte man da von einem Einfluß der Metallotechnik auf die Steinskulptur sprechen. Wichtiger ist jedoch der Umstand, daß die italienische Malerei jener Zeit, erfaßt vom gewaltigen Vorbild der gleichzeitigen Plastik, steinmäßige und in noch stärkerem Maße bronceartige Züge annimmt. Die vorzüglichen Darlegungen dieses Zusammenhanges von Crowe und Cavalcaselle (III, 122) sind bekannt, doch verlohnt es sich, an den Wortlaut derselben zu erinnern: „Da von Alters her die Werkstätten der Bildhauer und Maler verbunden waren, so gingen sie beide bald im Goldschmiedsatelier auf, wo denn die verschiedensten Zweige darstellender Kunst beliebt wurden. Die Folge dieser Verbindung war, daß sich die Skulptur den Anforderungen des Goldschmieds und des Reliefgießers fügte: Komposition, Form, Geberdenausdruck der Figuren, Faltenwurf, Staffirung mit Zierraten, Edelsteinen, Kopfbedeckungen, Alles fröhnt diesen Gesetzen. Sie verlangten straff oder mäßig fließende Linien und einfache Breite der Massen, wenn auch nicht alle Durchführung der ornamentalen Einzelheiten ausgeschlossen war, und machten anderseits größte Sauberkeit und Bestimmtheit der Umrisse, höchste Glätte und Appretur der Oberflächen zur Pflicht. Die Malerei nahm in den Ateliers der Goldschmiede von diesen Vorschriften so viel an, als sie ihrer Natur nach konnte, und es wird Gegenstand des Ehrgeizes, die Bilder ebenfalls wie Nachahmungen von wirklichen Silber- und Broncegegenständen erscheinen zu lassen" 2c. Diese Darlegungen sind gewiß im höchsten Grade dankenswerth. Doch leiden sie unter einer gewissen Einseitigkeit

und unter einem relativen Mangel an Positivität der Werthschätzung. Die Bronzezeit der italienischen Malerei war ihre Heldenzeit und nie wieder ist ihre Seele so charaktervoll naiv und urwüchsig erschienen wie dazumal, als sie noch ehernen Gehalt hatte. In Bildwerken eines Mantegna, Verrocchio, Antonio del Pollaiuolo finden wir ein Geschlecht von Fabelriesen, deren muskelstarrende Rücken, deren schnellkräftige, gedrange Beine wie von eisernen Händen gemodelt und undurchdringlich scheinen. Hier fühlt sich so recht das Kraftmoment des Materials, wie es von der Kunst aufgenommen und verwerthet wird. Denn wahre Kunst senkt sich willig in den anorganischen Stoff und kehrt daraus zurück mit frisch erworbnen Eigenschaften, welche das alte Wesen der Menschennatur in gesteigerter Intensität vor Augen führen: sie läßt erkennen, daß wir ein Auszug aller Stoffe sind, daß unsre Kraft aus Felsenschachten stammt und dort ein neu ersättigendes Widergefühl ihrer selbst findet. Die stoffliche Metamorphose der Phantasie ist ein wahrer Segen für die Kunst und so sehen wir die italienische jener Tage sich athletisch, wie von Glockenspeise gestärkt, erheben und den Zoll unsrer Bewundrung heischen.

Mantegna, dessen Stiche Dürer schon vor seiner Wanderschaft kennen gelernt haben mag, ist noch mehr in donatellesker Art monumental, ebenso sehr von der Stein- als von der Erzplastik inspirirt und solchergestalt einfacher und gehaltner als Antonio del Pollaiuolo.

Dem entspricht auch seine Typenwahl. Er zeigt eine gewisse Vorliebe für mürrisch verschlossne Bronceköpfe mit starken Backenknochen, traurigen Augen unter schweren Lidern,

dickhäutigen, wulstigen Bauernstirnen, die von physisch angestrengter Beschäftigung zeugen. Diese Physiognomien kommen häufig vor im oberitalienischen Volk und sind wohl etruskisch. — Michelangelo sah so aus. — Aber Mantegna kann dabei auch von der Antike Anregungen erfahren haben, von ihren Sklaventypen. — Man sehe darauf hin nur den „Steinschleifer“ in Florenz an! — Wohl begegnen uns in Mantegna's Gestaltenwelt auch blondgelockte, helläugige Longobarden von hohem und massigem Wuchse, aber sie sind seltner und weniger bezeichnend für seine Art. Bei aller allgemeinen Verwandtschaft mit A. del Pollaiuolo unterscheidet sich Mantegna doch beträchtlich von ihm. Die schneidigen, zu scharfem Anpacken geschaffnen, sehnigen Kerle jenes Florentiners haben nichts zu thun in seinem Bereiche.

Und auch sein Styl ist anders. Er wühlt nicht so mannigfaltige Mulden und Hügel auf, er läßt geraden und eckigen Formen fast ebenso viel Raum (namentlich im Faltenwurf) als geschwungenen. Dabei bewährt er nun aber eine urthümliche Gewalt, welche unsre Phantasie mit dem Druck der Nothwendigkeit überwältigt. Von einer stärkeren Hand ist Leibhaftigkeit, Charakter und Leidenschaft niemals ausgeprägt worden und wir fühlen, daß diese geschlossne, felsenbrüstige Großheit die Äußerung einer ungeheuren Willenswucht ist. Crowe und Cavalcaselle haben das Potente in der erhabnen Einseitigkeit dieses Meisters nicht hinreichend hervorgehoben, ihr Urtheil ist hier wiederum zu wenig positiv, zu sehr verdunkelt von der Erkenntniß der Grenzen und Fehler seiner Kunst. „Er hätte,“ meinen sie, „von seinem Zeitgenossen Piero della Francesca lernen

können, daß die wahre Kunst in der weisen Anwendung aller der Hilfsmittel und Kenntnisse besteht, die sie erfordert, nicht aber in überwiegender Pflege einer dieser Bedingungen auf Kosten der anderen. Auch bei der Wahl der architektonischen Modelle konnte er jenen stets auf das Geschmackvolle bedachten (?) Meister mit Vortheil zu Rathe ziehen." Das ist ein seltsam unhistorisches Verkennen. Wie konnte das Männern passiren, die doch bei ihren umfassenden Studien mehr als wir alle wahrnehmen mußten, daß die Kunstgeschichte sich in einseitigen Fortschritten bewegt und daß Einseitigkeit immer Steigerung einer Kraft ist, wenn auch auf Kosten der übrigen Kräfte?

Von seinem hohen Sinn für reine, naive Bildmäßigkeit, für unbewußtes, ächt anschauliches Zusammenstehen und Koagiren der Menschen sagen sie kein Wort und doch hängt dieß zusammen mit seiner Perspektivik, deren Prinzipien sie so scharf nachweisen. — Was diese in ästhetischer Beziehung werth ist, welche Poesie in ihr liegt, wäre auch einer tieferen Schätzung würdig. Denn Mantegna führt uns so handfest ein in die Tiefe des Raums, läßt uns die Körperlichkeit der Gestalten und Dinge so prellend empfinden, daß unser Auge diese Qualitäten zum ersten Mal zu entdecken meint.

Auch Rumohr war bekanntlich nicht gut aufgelegt, als er über Mantegna schrieb. Heutzutage, sollte man meinen, fiele eine volle Anerkennung von Mantegna's Größe keinem Kenner seiner Werke schwer. Daß diese Erwartung von Crowe und Cavalcaselle nicht erfüllt wurde, erklärt sich vielleicht aus ihrer diffusen Betrachtungsweise und ihre Aufgabe wäre ihnen wohl besser geglückt, wenn sie sich ent-

schlossen hätten, ein zusammenfassendes und sattes Wort über seine wirkliche Leistung, über den Einschlag seiner Kraft zu sprechen. Was sollen ohne vorausgehende Erledigung dieser Hauptpflicht die wiederholten Ausstellungen: spröde, gezwungne Formengebung, Überlegtheit, Berechnung, peinliche Genauigkeit, grimassirender Ausdruck, perspektivische Künsteleien und dergleichen? Mit verdrießlicher Miene sprechen sie auch von seiner „archäologischen Neigung“, obgleich es hier doch ein Riese ist, der so geschäftig mit dem antiken Kram hantirt. Mit Bezug auf das Bild der Abführung des Jakobus zum Richtplatz sagen sie: „Der Menschenleib sinkt fast zum bloßen geometrischen Apparat herab und wird genau nach den Gesetzen der Architektur behandelt: die Linien der Gestalten verkürzen sich jäh wie Steinformen und die Geberden scheinen fast nur gewählt, um die mißbräuchliche Strenge dieser neuen Auffassung recht hervortreten zu lassen. Gleichzeitig wird die statuarische Abgeschlossenheit der Figuren übertrieben und damit den gewöhnlichen Regeln der Natur doppelt weh gethan. — Die Biegsamkeit des menschlichen Fleisches ist bedingungslos geopfert; das Ganze erscheint als Schaustellung einseitig technischer Geschicklichkeit, ohne wahr zu wirken.“ Als ob uns nicht eben diese jähen und überschroffen Züge mit titanischer Gewalt ergreifen würden! An Wahrnehmungen so feiner Art hätte sich leicht eine positive Würdigung[1] anknüpfen lassen, wenn die Blicke nicht so stark auf die Schatten gespannt gewesen wären.

[1] Eine solche wäre nur in vereinzelten Sätzen S. 390, 391 und 428 nachweisbar.

Ungenügend sind auch die Bemerkungen über Mantegna's Behandlung des Gewandes (S. 379). Häufig ist dieselbe, wenigstens vor 1490, höchst eigenthümlich gebrochen. Nach einer Angabe G. P. Lomazzo's liebte er die Falten geleimten Papiers und gesteiften Leintuches nachzuahmen: — „Benche molte alte sorti di panni si trouino dipinte come da Bramante, da Andrea Mantegna e da altri tolte da modelli vestiti di carte, e tele incolate. La qual via segui anco Bramantino auanti che andasse à Roma. Donde poi tornando usò un' altra foggia di fare i panni che pareuano à l'incontro troppo molli, e rilassati" (trattato dell 'arte de la pittura, Milano 1584, libro VI, cap. LVI, pag. 457).

Diese auffallende Notiz hat Vieles für sich. Manche Gewänder in Bildern Mantegna's und seiner Nachfolger, zumal der ferraresischen Maler und der in Pavia thätigen Bildhauer Antonio und Cristoforo Montegazza, sehen wirklich so aus, als ob sie nach gesteifter Leinwand gebildet wären, welche eigens über Modelle (und zwar bisweilen wohl auch über antike, wenigstens in den Werkstätten Sqarcione's und Mantegna's) in Falten gelegt und zu festem Halte aufgeklebt war. Auch Papier mag in der genannten Art verwendet worden sein, indem man es durch Leimwasser zog und in der gewünschten Knitterung über das Modell legte, wo man es trocknen ließ. Man kann sich mit gutem Handpapier ganz leicht und ohne viel Griffe Falten erzeugen, welche überraschend mantegnesk aussehen. Ebenso mit frisch gewaschner und leicht gestärkter Leinwand. — Dazu kommt nun aber freilich in Mantegna's Stichen die technologische

Wirkung hinzu, so daß die Falten oft wie polirte Bronce schimmern. In seiner berühmten Grabtragung findet sich eine besonders seltsame Gewandung. Sie enthält eine Menge steifer Einsenkungen wie auf Feuersteinen, womit auch ihr Glanz übereinstimmt. Wie erklärt sich aber diese Neigung Mantegna's und der Ferraresen, welche auch in gemilderter Form in Gemälden Giovanni Bellini's (aus seiner Jugend) und anderer Venezianer wahrzunehmen ist? Mit dem italienischen Renaissancegeschmack hat sie so wenig zu thun wie mit der italienischen Gothik? Die Holzskulptur wurde zu spärlich ausgeübt, als daß man von diesem Gebiete her eine Motivirung versuchen könnte. Der zunehmende Trieb zu möglichst scharfer Individualisirung der Gestalt mochte wohl als eine Korrespondenz reichlichere Theilung und Kupirung des Gefältes hervorlocken. Zugleich dürften deutsche Kunstwerke hierauf eingewirkt haben.[1] Und in dem geschilderten Behelf mit Papier und Leinwand lag ja schon ein Anlaß hiezu. Man begann in den scharfen Brüchen des Papiers und der steifen Leinwand einen charaktervollen Reiz zu finden, einen halb ornamentalen Effekt gestrenger Art, einen wohlthätigen Gegensatz zu geschwungnen Formtheilen, die in ähnlich ziermäßiger Weise verwendet wurden (vgl. Herodias, Louvre, Br. 411). Also auch hierin eine relative Übereinstimmung mit deutscher Kunst.

Mantegna legt aber so starkes Gewicht auf die Greif-

[1] Daß auch in Deutschland mitunter Papier und Leinwand — wenn auch mit andrer Methode — zu Drapiervorlagen verwendet wurden, wäre vielleicht angesichts so mancher Gestalten in „Steifleinen“ nicht ganz undenkbar.

lichkeit der Gestalt selbst, daß die Gewandung sehr hiegegen zurücktritt, und so hat er auch vorzüglich hiemit, mit seiner plastischen Kraft auf seine Umgebung und weit darüber hinaus gewirkt. Er ist ohne Frage neben Donatello und Verrocchio der größte, einflußreichste Bildkünstler der Frührenaissance und daß seine Kunst den meisten Theil von Oberitalien beherrschte, tief nach Tyrol hineinwirkte, Dürer bahnweisend erfaßte, auf H. Holbein d. j., A. Altdorfer, Raphael, Michelangelo, Elzheimer u. A. Einfluß nahm, ist wahrhaftig kein Wunder.

Die Vorstellung, welche er in seinen Kupferstichen von der Leibhaftigkeit der Gestalten gibt, beruht auf sehr einfachen Mitteln. Er beschränkt sich auf die Schattengebung mit einfachen, kurzen Parallelstrichen und läßt sich auf feinere Durcharbeitung nicht ein; doch erreicht er hiemit gleichwohl eine so starke Körperwirkung, daß Dürer, der in der Linienmodellirung (nach Schongauers Muster) viel weiter gelangt war, doch sehr viel davon lernen konnte: Nicht nur die großen, auf besserer Erkenntniß und reinerem Geschmack beruhenden Vorzüge in Anatomie, Proportion, Schwung der Bewegung, Perspektive, sondern auch kraftvolleren Schein voller, klarer Abhebung und satter Rundung, der zum Theil eben aus dieser graphischen Manier abzuleiten ist, wodurch die Glieder in ihrer Ganzheit, Einheitlichkeit und Geschlossenheit ein höchst plausibles Relief erhalten.

Auch den Kampf der wilden Männer von Antonio del Pollaiuolo scheint sich Dürer angesehen zu haben.[1] Dieser

[1] Herkules im Kampf mit den stymphalischen Vögeln (im germanischen Museum zu Nürnberg) ist ähnlich bewegt wie jene vielfach

Meister, der ja auch als Plastiker thätig war, hat als Maler, Zeichner und Stecher eine Stylisirung von höchst metallotechnischem Charakter. Bezeichnend hiefür ist seine Neigung zu undulirenden Konturen, welliger Rücken- und Brustbildung, eingezogner Taille, geschweiftem Schenkelansatz, überschlank geschwungnen Muskeln.[1] Indem er so die Natur auf das Schärffste auszuprägen glaubt, genügt er seiner ächt quattrocentistischen Metallphantasie und ihrem Bedürfniß praller, schneidig geschwungner und schillernder Formen. Darin scheint sich an ihn wie an Verrocchio der sonst so mantegneske Ferrarese C. Tura anzuschließen.

In den Werken dieser Meister und ihrer Genossen tritt wohl noch mehr als in denjenigen Mantegna's die Neigung zum starken Spezialisiren und Unterscheiden hervor. Die gegen Ende des 15. Jahrhunderts blühenden Florentiner bilden überhaupt die einzelnen Figuren noch zu sehr auf Kosten des Ganzen durch (wenn auch weit nicht so wirr und kleinsinnig wie die Deutschen). Und fast alle haben in ihrem Styl ein metallotechnisches Gepräge. Ihre künstlerische Energie hat etwas durchaus Einseitiges und ihre malerische

---

verwendeten Lieblingsakte Antonio's. Man vergleiche dessen Herkulesbildchen in Florenz (Uffizien, 1153), den Bogenschützen in dem Stich, welcher kämpfende Männer darstellt (Ba. 2) und endlich die Handzeichnung eines Bogenschützen im Museum zu Berlin. An den h. Sebastian Antonios in der Galerie Pitti erinnert mich auch, wiewohl nur unbestimmt, Dürer's Lukrezia in der Pinakothek zu München, ein kraftvoll modellirtes und wegen des klaren Ausdrucks organischer Einheitlichkeit auffallendes, aber in der Farbe kühles und unharmonisches Werk späterer Zeit (1518).

[1] Vgl. Dürer's Adam neben Eva (K. Ba. 1).

und zeichnerische Methode ist verhältnißmäßig unentwickelt. Allein der plötzliche Ruck zur Entfaltung, welchen die oberdeutsche Kunst um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts erfährt, ist doch ohne die fruchtbare Einwirkung dieser Meister und ihrer großen Vorgänger, überhaupt der italienischen Quattrocentisten nicht erklärbar. Die Einwirkung derselben war möglich, weil sie selbst wie die Deutschen: Individualisten waren und also kein fremdes Prinzip darboten. Diese unmittelbar gefühlsmäßigen und praktischen Einflüsse werden vielleicht etwas zu gering geachtet über der Ermessung des wissenschaftlichen Gewinnes, welchen die deutsche Kunst der italienischen verdankt. Gewiß ist es vor Allem die theoretische Erkenntniß der organischen Form, das anatomische und perspektivische Wissen, was sich Dürer aus Italien holen mußte, um ein so kunstreicher und kunstweckender Meister zu werden, aber dabei schöpfte sein Blick rein künstlerische Qualitäten, welche nur für die Empfindung existiren, und dieß müssen wir uns gegenwärtig halten. — Doch wollen wir den Werth dieser fremden Eindrücke nicht überschätzen.

Das Primäre bleibt ja gewiß der einheimische Kern, wie er sich nun auswächst; die Berührung mit den Italienern erscheint hiegegen sekundär, erscheint doch nur als Mittel zum eignen Zweck. Denn indem nun Dürer an ihrer Hand lernte, den Lebensausdruck, den er zuvor mehr oder weniger auf das Antlitz beschränkt hatte, auf die ganze Gestalt auszudehnen, das Nackte vollsinnlich und raumgerecht darzustellen, die wahrhafte, lebensfähige Menschenerscheinung vor Augen zu führen, verlegt er sich viel eindringlicher als

die Italiener auf die feineren Einzelheiten und Wandlungen der Form und auf ihre geistige Bedeutung. Seine überlegne oberdeutsche Liniensprache entwickelt sich mit dem theoretischen und praktischen Studium italienischer Formenplastik, vermittelt sich mit derselben, ohne sich ihrem Geschmack zu fügen.

Wie ehedem fährt er fort, mit einer fast kindlichen Unbefangenheit, seine Gestalten dem heimatlichen Leben zu entnehmen, er läßt sich durch die größere Wohlgestalt und Eurhythmie der italienischen Lebenscharaktere nahezu gar nicht bestimmen. Nur an dem völligeren Wuchse und etwas freieren Agiren der Figuren läßt sich spüren, daß die dortigen Kunstwerke und Menschen auf seine ästhetische Auffassung einigermaßen gewirkt haben.[1] Jedoch gewöhnlich unterscheidet er offenbar nicht mit Bewußtsein das Schöne vom Häßlichen und die angenehme Häßlichkeit (denn solche gibt es ja) von der unangenehmen, in sich disharmonischen, anwidernden Häßlichkeit; das Schöne tritt nur vereinzelt heraus, während die seltsam gebildete, eigensinnige Menschengestalt vorherrscht, auch später noch trotz den wissenschaftlichen Versuchen, die Proportionsgesetze zu erforschen. Er bleibt also hierin ein ächter Oberdeutscher von der Wende des 15. und 16. Jahrhunderts.

[1] Vgl. H. Grimm's Vortrag über Albr. Dürer, Berlin 1866, S. 30: „Es scheint ihm unmöglich, seine Gedanken aufzustutzen und auch nur um das Geringste des Effektes wegen den Ton höher oder tiefer zu halten, als er ihm von Natur aus der Kehle dringt." Vgl. auch S. 20, 36, 37. Und A. v. Zahn, l. c. S. 39 (von der altdeutschen Kunst der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts): „Noch fehlt die Möglichkeit einer bewußten Sonderung des Schönen vom Häßlichen."

Sehr empfänglich und doch auch wieder eigenmächtig verhält er sich zur antiken Stoffwelt und jener romantisirenden Umbildung derselben durch die Literatur und Kunst der italienischen Renaissance. Er fühlte sich, dichterisch, wie er beschaffen war, offenbar angeregt durch die Sinn- und Fabelbilder, welche dort so sehr beliebt waren. Das in ihnen wirksame spontane Mythologisiren ergreift ihn mächtig, weckt eine verwandte Kraft in ihm und er stimmt nun alsbald ein in diese phantastischen Äußerungen, aber eben doch mit so urdeutschem Verhalten, daß diese schönen Seltsamkeiten wie träumerische Gebilde unsrer nordischen Erde erscheinen.

Auch seine Stylistik erscheint einigermaßen berührt von jenen Italienern und es hängt dieß schon zusammen mit seiner Hinneigung zum italienischen Bau- und Zierwesen.

Aber sein Geschmack, sein ästhetisches Verhältniß zur menschlichen Erscheinung erfährt nur geringen Einfluß.

Wir gelangen hiemit zu einer schweren Frage, deren Lösung nicht leicht ist und sich immer wieder aufdrängt. Kein Urtheilsfähiger wird bestreiten, daß die darstellende Kunst auch durch strenge Wahrheit ästhetisch wirken kann. Als schön betrachten wir mit Recht die künstlerische Heraushebung des Wesens, des vitalen Gehaltes der Gestalt, auch der häßlichen, von der Gattungsnorm allzu weit entfernten Gestalt. Denn zentrale Potenzirung der jeweiligen Lebenserscheinung ist ebenso gut ein Akt der Idealisirung als der Versuch, ein möglichst reines, wohlgebildetes, schönes, göttliches Menschengewächs zu schaffen. Dieß erweist sich am Klarsten in der Bildnißmalerei. Da uns aber immer,

sei es heller oder dunkler, die Sehnsucht nach individueller Vollkommenheit, nach Schönheit im gewöhnlichen Sinne begleitet, so erwarten wir, zumal von einer Komposition, daß, wo die Wahrheit Häßliches bringt, auf Lösung desselben irgendwie, auf irgend einer Seite des Kunstwerks gewirkt werde. Das Häßliche, soweit es eintritt, sollte freigewollt, daher auch gelöst sein. Dürer aber bringt es zuweilen nicht ganz frei und daher gelingt ihm nicht immer die völlig harmonisirte Wahrheit. Nicht immer wird der abstoßende Habitus einzelner Gestalten versöhnt durch die meisterliche Poesie der Liniensprache und durch das reine Bildgefühl, womit er geschildert ist. Wenn Dürer für seine Kompositionen Mißgestalten erkor, so scheint er dies zum Theil wohl mit phantastischer Absicht, zum Theil aber auch nicht ganz mit Bewußtsein gethan zu haben, indem die ihn stetig beseelende Kunstfreude an allen Naturerscheinungen seinen Instinkt für die reine Gattungsnorm verdunkelte. Sein künstlerisches Interesse für die Gebilde dieses Daseins scheint meist bedingungslos gestimmt gewesen zu sein.[1] Dabei bleibt immer zu bedenken, daß das deutsche Leben selbst, an dessen unmittelbares Bild er sich so vertrauensvoll und feurig wandte, daß dieses Leben selbst ihm die Abstraktion normaler Gestalten, die glückliche Typenwahl ungemein erschwerte.

[1] Charakteristisch ist, daß er in seiner Proportionslehre zeigen will, „wie man lieblich und heßlich Ding mög machen". — Vgl. auch H. Grimm l. c. S. 20: „Dürer geht umher im Leben, wie in einem Garten, in dem man sich abgeschlossen, aber nicht beengt fühlt, er geht langsam und läßt die Augen schweifen, was er sieht, sieht er als Bild, und seine Hand ist unermüdlich im Niederzeichnen dieser Bilder."

Das Klima, die Tracht, die Noth des Nordens ist ja der gefälligen Körperentwicklung, der freien Regsamkeit ungünstig. Doch ist nicht allein hierin der Grund zu suchen, sondern in einer positiven, von äußeren Bedingungen relativ unabhängigen, urwüchsigen und altererbten Eigenschaft deutschen Blutes, womit sich dieses auch vom nordkeltischen, schottischen und lettischen Volkstypus unterscheidet. Der in ihr liegende Individuationstrieb hat allem Anschein nach besonders starke Neigungen zum Ausschreiten, zu höchst widerständigen, schwierigen Bildungen. Schon der Knochenbau deutschen Menschenschlages ist ungeschlachter als bei Romanen und Südslaven, zumal in den Gelenken und ihren Ansätzen, welche häufig von auffallender Plumpheit und Eckigkeit sind. Daher die knorrigen Knöchel, Kniee, Ellenbogen, Finger, überhaupt die holperigen Konturen, welche so stark hervortreten, daß die Glieder, Schenkel, Waden, Ober- und Unterarm ꝛc., häufig dünner scheinen als sie sind. Solch ein Habitus mochte ein Bild hühnenhafter Stärke gewähren in den vorhistorischen Zeiten, als die Lebensweise noch naturgerecht und heroisch war, als noch gewaltige Muskelmassen solche Knochengerüste bedeckten und verbanden (wie heute noch in unsren Alpenländern und am Meer); er mußte aber besonders leiden (auch im ästhetischen Sinne), als er die Bedingungen der Kultur erfuhr, unter welchen er solchergestalt schwerfälliger werden und bei aller Frische doch ein scheinbar schwächlicheres Aussehen annehmen mußte als die Physis andrer Völker. — An den berührten Eigenthümlichkeiten haben aber auch Einflüsse geistiger Art ihren Antheil. Die grundsätzliche Natur des Volkes und die allgemeine

Zeitstimmung hatten in Deutschland absonderliche Formen erzeugt, seltsamen Brauch, breitspuriges, zähes, eckiges Wesen, schwerfällige oder fahrige Bewegungen, einseitiges Innenleben, enge Standessitten, ethische Strenge und Eigensinn, jenen Zug zum Phantastischen, „Affenteuerlichen, Naupengeheuerlichen", dem später ein Fischart huldigt und dem zu lieb schon so früh die alten heroischen und wohlklingenden Namen ihre burlesken Verstümmlungen erhalten hatten. Formstörend wirkte auch der herbe Konflikt der religiösen Tendenzen. Mit solchen Faktoren mußte Dürer, der übrigens selber ein Bild intakter altdeutscher Mannesschönheit gewesen sein muß, wohl oder übel hantiren; sie waren ihm so im Blut, daß ihn damals und auch bei seinem zweiten Aufenthalt in Venedig die „antigische Art", der italienische Takt und Wohllaut, die neue, idealisirende Kunst der aufstehenden Cinquecentisten nicht umstimmen konnte.

Die venezianischen Maler des 15. Jahrhunderts standen zumeist auf den Schultern Mantegna's und die dem florentinischen Realismus folgende, von Donatello und Fra Filippo bestimmte Kunst dieses großen Meisters ist es gewiß zuvörderst, welche auf Dürer einwirkte. Weniger tangirt erscheint er von dem in der venezianischen Malerei herrschenden und die mantegneske Härte mildernden lyrischen Charakter, der sich auch in ihrer ächt malerischen Farbengebung kundgibt. — Indessen waren wohl diese Eindrücke seines ersten Aufenthaltes in Venedig nur flüchtiger Natur; denn er verweilte allem Anschein nach nur kurze Zeit.

Dabei ist aber nicht zu übersehen, daß er durch Tirol wanderte und daß er dort mit einer Kunst bekannt werden

mußte, welche bereits von dem Einfluß der Schule Squarcione's und Mantegna's ergriffen war. Unter diesen Tirolern fehlte es nicht an besseren Künstlern und es ist recht wohl denkbar, daß A. Dürer dort wichtige Anregungen erfuhr.

Ein Hauptgewinn seines Wanderlebens sind aber auch landschaftliche Studien, wovon uns mehrere Zeichnungen und Aquarelle eine Vorstellung geben, darunter Ansichten von Innsbruck, Trient, von der Venediger Klausen, Bergschlössern, Felsabhängen. Auch unmittelbar nach seiner Rückkehr (im Jahre 1494) scheint Dürer diese Beschäftigung fortgesetzt zu haben, wie mehrere ganz ähnlich behandelte Ansichten Nürnbergs und seiner Umgebung bezeugen.[1] Überhaupt ist seine Thätigkeit auf diesem Gebiete ungemein originell, in hohem Grade lichtbringend und bahnweisend, weil er hiemit an der landschaftlichen ebenso sehr wie an der menschlichen Erscheinung seinen unvergleichlich scharfen Blick und seine meisterliche Hand erwies, die ganze fröhlich strenge Beredtsamkeit seiner Formensprache.

* * *

Die meisten tirolischen Blätter unter diesen landschaftlichen Studien dürfen aus stylkritischen Gründen nicht als spätere Arbeiten betrachtet werden. Zudem enthalten mehrere Holzschnitte und Kupferstiche der frühesten Zeit Reminiszenzen

---

[1] Vgl. darüber Thausing, 2. Aufl., Kapitel V, S. 118 ff.

an südliches wie nördliches Alpengelände. In dem berühmten und allbekannten Stich, welcher Adam und Eva darstellt (Ba. 1), ist (rechts hinten) eine Gemse auf dem Rand eines Felsen zu sehen. Das Holzschnittbild des h. Franz, welches wahrscheinlich vor 1504 entstand (Ba. 110), enthält in seinem gebirgigen Hintergrund eine Alme. Hohe Berge, Felsen, tirolische, wälsche, friaulische Ortschaften, Hütten, Schlösser mit lombardischen Zinnen finden sich vielfach in diesen früheren Kompositionen. War aber Dürer einmal in Tirol und über Bozen hinaus, so kam er wohl auch nach Venedig. Und auch für diese schon urkundlich wohlbegründete Annahme gibt es einige Belege ad oculos. Es ist neuerdings auf das venezianische Gebäude und den Markuslöwen im ersten Blatt des Apokalypse-Cyklus verwiesen worden (Marter des Ev. Johannes, Ba. 61 [1]). Diese Serie von Holzschnitten entstand bekanntlich (abgesehen vom Titelbild) im Jahre 1498. Ansichten von Venedig finden sich nun zwar bereits in den sanctae peregrinationes des B. von Breitenbach und in der Weltchronik (fol. 42). Doch macht jenes Gebäude den Eindruck einer selbständigen Studie an Ort und Stelle. [2] Daß aber Dürer den Löwen als schwarze

---

[1] Vgl. F. Wickhoff, Mitth. des Institutes für österr. Geschichtsforschung, I, 425.

[2] Dabei steigen allerlei Fragen auf: Verfügte Wolgemut zu jenem Bilde Venedigs nicht vielleicht über Studien irgend eines Bekannten? War dieß Jakob Walch? Oder war sein ehemaliger Lehrling Dürer schon vor Herausgabe des Buches (am 23. Dezember 1493) in Venedig und machte ihm dieser Aufnahmen der Stadt? Der Vertrag mit Wohlgemut und W. Pleydenwurff behufs Illustrirung des Werks wurde am 29. Dezember 1491 geschlossen.

Masse darstellt, darf nicht sowohl aus seiner Autopsie erklärt werden, als aus künstlerischen und technischen Gründen. Eine Umrißzeichnung wäre in diesem Fall, bei solchem Maßstab und auf dem gestrichelten Mauer-Grunde nicht wohl angebracht und mit dem saftigen Styl dieser Blätter schwerlich vereinbar gewesen. — Zudem wären noch die sehr naturgetreuen Meergestade, die großen Vollschiffe,[1] besonders aber die ächt venezianischen, sonst nirgends vorkommenden Gondeln, sowie die Stehrudrer in der Apokalypse und vielen andren vor 1506 ausgeführten Arbeiten[2] zu beachten. Auch ist es wohl aus venezianischen Eindrücken zu erklären, daß Dürer schon damals hier und da italienische Drapirung anbrachte, wobei der rechte Zipfel des Radmantels über die linke Schulter geschlagen ist.[3] Ferner wohl, daß er bereits elegante, angenehm nachlässige Stellungen mit Steh- und Spielbein darzustellen suchte.[4] Und gewiß erschiene die frühe Erfassung des Nackten und die hervorbrechende Leidenschaftlichkeit als ein baares Wunder, wenn man das Alles

[1] Meerschiffe finden sich jedoch allerdings auch in Formdrucken ältrer Meister.

[2] Vgl. in der Apokalypse Ba. 67, 70, 72, 73 und von anderen Holzschnitten dieser Zeit z. B.: Ba. 23, 25, 127; von Kupferstichen z. B.: Ba. 44, 61, 63, 93.

[3] Vgl. die fünf Kriegsleute mit dem Türken (Ba. 88) und das Martyrium des Ev. Johannes in der Apokalypse (Ba. 61, die Figur links).

[4] Vgl. den Fahnenträger (Ba. 87), im Männerbad (Ba. 128) den Bockpfeifenbläser und den sich mit den Ellbogen Aufstützenden, namentlich aber die beiden großartigen und ohne eine italienische Anregung kaum denkbaren Engel vorn im apokalyptischen Bilde der Windaufhaltung (Ba. 67).

nur auf den Umgang mit Jakob Walch und auf das Studium italienischer Stiche zurückführen wollte, so den „Traum des Doktors“, den „großen Herkules“, die „vier nackten Weiber“, die „Genien“, „Simson, den Löwen bezwingend“, das „Männerbad“ und „den Ercules“. Im Männerbad ist der Rücken des vorne sitzenden Mannes schon ganz heroisch modellirt. Solches Formgefühl, so erhabene Plastik im Ausdruck der Manneskraft konnte nur in Italien entbunden werden.

Auch sind die vielfach erweisbaren Einflüsse der Kunst Mantegna’s nicht wohl denkbar ohne die Annahme einer italienischen Reise Dürer’s. Er mußte etwas italienische Luft athmen, um sich in diese andre Formenwelt einleben zu können. Sein Verhältniß zu Mantegna ist von der Kunstgeschichte gründlich aufgehellt und ist mit allerlei Zügen, selbst mit Kleinigkeiten wie mit dem mantegnesken und perspektivisch verkürzten Monogramm-Täfelchen, vorab jedoch mit mehreren direkt nachgebildeten Gestalten erweislich. Von Mantegna entnommen ist z. B. die dürre, nackte Hexe, welche einen Pferdekinnbacken schwingt, im „Ercules“. Die rasende Leidenschaftlichkeit dieses Blattes muthet aber an, als ob auch eine Anregung von den alten Florentinern stattgefunden hätte. Man muß an Verrocchio und A. del Pollaiuolo denken. Verrocchio scheint wohl erst im Jahre 1506 stärkeren und vielseitigeren Einfluß auf Dürer genommen zu haben. Früher und bestimmter scheint sich dieser mit A. d. Pollaiuolo berührt zu haben.

Solche Züge in Handzeichnungen, Stichen, Holzschnitten Dürer’s könnte nun ein verstockter Skeptiker etwa mit dem

hypothetischen Einwurf zu erklären versuchen, Dürer habe sich auf seiner Wanderschaft am Rhein und dann in Nürnberg nicht nur Stiche, sondern auch Handzeichnungen italienischer Meister zu verschaffen gewußt und zwar wohl zumeist durch W. Pirckheimer, der ja zwischen 1490 und 1497 in Padua und Pavia studirte. Allein dieß vermochte Dürer wohl besser an Ort und Stelle, in Venedig und in Padua, wo er vermuthlich seinen Freund zu besuchen nicht unterließ. Und dort nur, angesichts der ausgeführten Bilder, konnte seine Malweise und geistige Auffassung jenen vorübergehenden Einfluß erfahren, welchen vier von den mir bekannten Jugendarbeiten Dürer's zeigen. Dieselben lassen aber auch auf persönlichen Rapport, auf eine lebendige, wenn auch flüchtige Fühlung mit squarcionesken und mantegnesken Meistern in der Lombardei und Tirol schließen und mögen hier wegen ihrer Ausschlag gebenden Wichtigkeit aufgeführt sein: 1) der Dresdner Altar mit seinen ernsten, fast düsteren Köpfen und schweren grauen Schatten im Fleisch; 2) das ähnlich gemalte, neuerdings vom Berliner Museum erworbne Bildniß eines vornehmen Mannes, dessen fast gallig scharfer Ausdruck jedoch an M. Wolgemut's Typen erinnert (Friedrich der Weise? [1]); 3) die sogenannte „Fürlegerin" im Städel'schen Museum zu Frankfurt von 1497, ein still gesammeltes, resignirtes Mädchenantlitz [2]; und 4) jene Handzeichnung (von demselben Jahr), welche einen Laute spielenden Engel darstellt (Paris, M. Mitchell,

[1] Vgl. W. Bode, Jahrb. f. preuß. Kunstsamml., V, 57 ff.
[2] Vgl. die Nachweise von W. Bode ibid. S. 58.

Br. 242). Dieser Engelskopf hat etwas Betretenes, schwer Elegisches und gemahnt in dieser Hinsicht — trotz den germanischen Zügen — italienisch. Fast will es mir scheinen, als ob auch in der „Maria mit der Meerkatze“ (Stich, Ba. 42) etwas von dieser träumerischen Wehmuth italienischer Madonnen aus der Frührenaissance enthalten wäre.[1]

Zu Hause kamen ihm mancherlei Anregungen entgegen. Es wogte damals ein kraftvolles, mannigfaltiges Leben in der guten Stadt Nürnberg. Sie wurde ein Hauptzentrum deutscher Kultur; „das Auge und Ohr Deutschlands“, wie Luther sie nennt.[2] Handel und Gewerbe florirten, die Verwaltung der Stadt war musterhaft. Schon seit 1497 war der Humanist Pirckheimer zurückgekehrt und wirkte nun im Rathe. Mit ihm bildeten Gelehrte, besonders Mathematiker und Astronomen, einen wuchtigen Grundstock der städtischen Intelligenz. Unter kaiserlichen Privilegien konstituirte sich die literarische Gesellschaft, deren Mitglieder Conrad Celtes, Stabius, Johann von Dalberg und andere hervorragende Männer waren. Nun entfaltete sich auch die Kunst mit vielfältigem Glanz. — Im Jahre 1496 kehrte aus Krakau der Bildschnitzer Veit Stoß zurück, welcher, wie ich vermuthe,

---

[1] Daß die deutsche Phantasie jenem Stimmungsausdruck zugänglich war, zeigt auch und zwar in besonders starkem Grade H. Burckmair's des älteren großes, farbenschönes Mariengemälde von 1509 im germanischen Museum zu Nürnberg. Ihr Antlitz hat botticellesken Anflug.

[2] Vgl. das Wort des Astronomen Joh. Müller, zitirt von L. Kaufmann, A. Dürer, 1881, S. 4: Nürnberg: „von jeher gleichsam als Mittelpunkt von Europa wegen des Handels der Kaufleute angesehen.“

mit Dürer in künstlerischer Wechselbeziehung stand. Auf diesen konnte er schon mit den Werken, welche vor seiner Auswanderung entstanden waren, Einfluß genommen haben. Seine Kunst zeichnet sich durch eine gewisse Vornehmheit aus und mitunter durch eigenthümliche, fast französisch gemahnende Züge von heißer Erregtheit und geistreich zugespitzter Intensität. Neben den Altarfiguren dieses Meisters erstehen die gemüthvoll großartigen Steinbildwerke des Adam Kraft und die mit freiem, kühnem Wurfe geschaffnen Werke des älteren Peter Vischer, der um jene Zeit begann, von der Spätgothik weg zu streben und Eigenschaften spätromanischen, sowie frühgothischen Styles und italienischer Renaissance für seine Zwecke zu verwerthen. Am Sebaldusgrabmal, das er mit seinen Söhnen ausführte, finden sich Anklänge an die Gebrüder delle Massegne und an Ghiberti, auch, wie mir scheint, an Jacopo della Quercia, Verrocchio und selbst an Lionardo da Vinci (Apostel). Daß Dürer Beziehungen zu P. Vischer hatte, ist längst nachgewiesen.[1]

[1] So viel ich weiß, ist aber noch nicht beachtet worden, daß der h. Andreas im Sebaldusgrabmal von P. Vischer und den seinigen vergleichbar ist mit dem bärtigen Greis (unten rechts) in Dürer's Gemälde des jungen Christus unter den Schriftgelehrten (in der Galerie Barberini zu Rom, von 1506), ferner mit einem ähnlichen in dem (ebenfalls 1506 gemalten) Rosenkranzfest-Bilde, das sich jetzt im Rudolfinum zu Prag befindet (in der linken Ecke der Zweitäußerste), drittens mit dem Bildchen des h. Thomas (Stich von 1514, Ba. 84) und viertens mit dem Joseph in der h. Familie (Radierung von c. 1512, Ba. 43). — Ob nun in diesem Falle Dürer der Anregende oder der Angeregte war, muß wohl dahingestellt bleiben. — Anhaltspunkte für das von mir vermuthete Verhältniß A. Dürer's zu Veit Stoß vermag ich noch nicht aufzuweisen. Ich kann mich nur auf den allgemeinen Eindruck

Ebenso der lebhafte Verkehr, in dem er auch mit Jacopo de' Barbari stand. Dieser als Maler und Stecher thätige Künstler hatte gewiß schon in Venedig auf Dürer gewirkt. Vielleicht schon seit 1498, jedenfalls schon seit 1500 befand er sich in Nürnberg, wo er Jakob Walch genannt wurde und mag hier sehr zur Frischerhaltung der venezianischen Reminiszenzen Dürer's beigetragen haben. Er regte ihn auch nicht wenig bei seinen Studien über Proportion, Anatomie, Perspektive an, obgleich er nur ein mittelmäßiger Maler von eklektischem, wenig charaktervollem Gepräge war.[1] Die auf ihn bezüglichen Worte Dürer's sind hinreichend bekannt.

Die wichtigeren Werke zu besprechen, welche Dürer nun als jugendlicher Meister in Nürnberg schuf, ist hier nicht mein Zweck. Außer den bereits genannten wären etwa noch in Erinnerung zu bringen von Holzschnitten und Kupferstichen: die h. Familie mit den drei Hasen (1497), die Apokalypse (1498), diese tiefe, reiche, urfeurig lodernde Jugendschöpfung, welche wohl überhaupt — trotz allen Zügen von Unreife — als sein genialstes Werk betrachtet werden darf, das Wappen des Todes (1503) und die meisterliche Darstellung des ersten Menschenpaars (1504); von Handzeichnungen: das Bildniß Pirckheimer's (1503), die grüne Passion in der Albertina (1504); von Gemälden: die markigen

einer gewissen Übereinstimmung berufen. Anklänge von Veit Stoß dürften zuvörderst in der „Apokalypse" enthalten sein, sodann in den Stichen: Ba. 17 und 93. — An Adam Kraft's „sieben Fälle" und an die mehrfach von ihm dargestellte Klage um den todten Heiland erinnern A. Dürer's Passionsbilder mannigfach.

[1] Abgesehen von seinem Stillleben in Augsburg, einer vorzüglichen Feinmalerei.

Bildnisse des Oswald Krell (1499) und des Hans Dürer (?, 1500), die wohl halb von Schülern ausgeführte Klage um den Leichnam Christi, der Paumgärtnerische Altar und die Anbetung des Christkindes durch die h. drei Könige (1504). Selbstporträte hat er in den Jahren 1493, 1498 und 1500 gemalt. Das von 1500, welches die Münchner Pinakothek besitzt, tritt uns so erhaben über die Flucht der Stunde, mit einer so feierlichen Wahrhaftigkeit vor Augen, daß wohl jeder an altchristlich römische und byzantinische Heilandsbilder sich erinnert fühlt.[1] Noch mehr jedoch stimmt es überein mit dem Christus des Abendmahls, wie er von den Venezianern, vielleicht unter dem Einflusse Lionardo's,[2] aufgefaßt wird. —

Ende des Jahres 1505 reiste Dürer abermals nach der Lagunenstadt und blieb dort bis in's Jahr 1507 hinein. Veranlassung hiezu war wohl einerseits die damals in Nürnberg wüthende Pest, anderseits künstlerisches Bedürfniß und geschäftliche Spekulation, Verkauf seiner Arbeiten. Er malte dort das umfangreiche (leider arg verdorbne und vielfach übermalte) Rosenkranz-Gemälde, welches sich jetzt im Prager Rudolfinum befindet. Dieses Werk läßt nun ohne Frage den Einfluß der venezianischen Kunst erkennen und gestattet die Annahme, daß er jetzt auch die koloristischen Vorzüge derselben einigermaßen beherzigte und ihre stimmungsvolle Milde überhaupt.[3] Er verkehrte damals hauptsächlich mit

---

[1] Vgl. Thausing, l. c. 1. Aufl., S. 364.

[2] Vgl. auch den wohl von einem Schüler Schongauer's gezeichneten Christus in Florenz (Uff. Br. 980).

[3] Der venezianische Einfluß erhellt überdieß aus dem S. Hier-

dem alten, ehrwürdigen Giovanni Bellini, der ihm recht freundlich gesinnt war, im Unterschied von den andern Malern der Stadt, vor welchen er gewarnt wurde. Allbekannt ist die Stelle eines seiner Briefe an Pirckheimer: „Awch sind mir Ir vill feind vnd machen mein Ding (Werk) in kirchen ab vnd wo sy es mügen bekumen; noch (nachher) schelten sy es vnd sagn, es sey nit antigisch (antiker) art, dorum sey es nit gut."

Im Oktober 1506 machte Dürer einen Ausflug nach Bologna, um Unterricht in der „Geheimperspektiv" zu nehmen, vermuthlich bei dem Mathematiker Luca Pacioli.[1] Wie in der Zwischenstation Ferrara fand er hier ehrenvolle Auf-

onymus am Weidenbaum (Rad. Ba. 59). Ferner lassen ihn folgende Holzschnitte, Federzeichnungen und Gemälde erkennen:

Die Himmelfahrt der Magdalena (um 1504, Hz. Ba. 121. Der schöne, volle Wuchs und die edle Wendung ihrer Gestalt erinnert fast an Palma vecchio).

Die Verklärung Christi von 1507 (Wien, Albertina; Z. vgl. Zeitschr. f. b. K. XVII, 219).

Der Heller'sche Altar (vollendet 1509), soweit er aus Juvenel's Kopie und den erhaltnen Studien zu beurtheilen ist (Vgl. Ephrussi).

Auch zum Theil das Allerheiligenbild in Wien von 1511.

Die heil. Dreifaltigkeit (Hz. von 1511, Ba. 122) und der Entwurf dazu in der Ambrosiana zu Mailand (Br. 204).

Die thronende Maria von 1511 (Wien, Albertina, Br. 511).

Das Martyrium der h. Katharina, 1517 (Florenz, Uffiz., Br. 965).

Die Allegorie der Eitelkeit (London, brit. Museum, vgl. Ephrussi, l. c. S. 42).

Die h. Familie mit Katharina, Jakob, Johannes und zwei musizirenden Engeln (Paris, duc d' Aumale, Br. 260).

Die Verherrlichung der Maria (Paris, Louvre, vgl. Ephrussi, l. c. S. 42).

[1] Vgl. Thausing, A. D., 2. Aufl., I, 369.

nahme bei den Malern. Er hätte gern auch Mantegna in Mantua besucht, aber derselbe starb, ehe Dürer abkommen und den lange gehegten Wunsch erfüllen konnte, diesen höchlich bewunderten Meister persönlich kennen zu lernen.

Von den übrigen italienischen Künstlern, deren Werke damals auf ihn Einfluß nahmen, ist noch Verrocchio zu nennen: sein Coleoni-Denkmal in Venedig stand nun aufgerichtet.[1] Auch deutet Einiges auf Anregungen durch die Kunst Lionardo's, Anderes auf Bekanntschaft mit Werken von Cosimo Tura, Francesco Cossa und Lorenzo Costa.

Verrocchio's Einfluß auf A. Dürer ist namentlich von H. Grimm dargelegt worden. Dürer's „Ritter, Tod und Teufel", „kleines Pferd" (Kf., Ba. 96), „S. Georg" (Kf., Ba. 54) sind offenbar unter dem Eindruck des Coleoni-Denkmals entstanden. Namentlich an diesen Meister erinnert die Vorliebe des jugendlichen Dürer zu phantastischen Helmen und Rüstungen.[2] Verrocchio, nicht nur Lionardo, ist sodann der Meister, mit dessen grundlegenden Arbeiten Dürer's Proportionsstudien zusammenhängen. Außerdem möchte ich auf Verrocchio's Reliefbild des Todes der Tornabuoni verweisen. Es findet sich darin eine vor dem Bett kauernde tiefgebeugte Trauergestalt, wobei offenbar die stereotype Gestalt eines Gefangnen in irgend einem antiken Relief zur Anregung diente. Sie stützt den verhüllten Kopf. Damit ist der in mehreren Kompositionen Dürer's vorkommende

---

[1] Vgl. H. Grimm, Künstler und Kunstwerke II, 230.

[2] Z. B. im „Ercules" (1497, Ba. 102), einem Holzschnitt, dessen quattrocentistische Furia gleichfalls am Meisten an Verrocchio erinnert, und in den beiden Pferden (Kf., Ba. 96 und 97).

trauernd vornübergebeugte Lockenkopf vergleichbar. Er ist in den berühmten Zeichnungen der Auferstehung und des kämpfenden Simson, sowie mehrmals in Passionsbildern angebracht.

Den Zusammenhang Dürer's mit Lionardo haben Thausing und Ephrussi mannigfach dargethan. Lionardo hatte, wie von J. P. Richter neuerdings in Erinnerung gebracht ist, im Jahre 1500 Venedig besucht und Ephrussi nimmt an, daß er sich zur selben Zeit wie Dürer in Bologna befand, wo damals Julius der Zweite Hof hielt, und daß sich beide kennen lernten. Mittelbar konnte Dürer mit Lionardo schon bekannt werden durch dessen Freund Luca Pacioli, bei dem er nach Thausing's Vermuthung jenen Unterricht in der „Geheimperspektiv" erhielt.

Wie Lionardo's „Karikaturen", jedoch mehr naturwahr und bildnißartig gemahnen einige, zum Theil in Ephrussi's Werk reproduzirte Profilköpfe.[1] Bekanntschaft mit der Kunst dieses bahnbrechenden Meisters lassen ferner seine theoretischen Studien und mehrere Werke seiner Hand vermuthen. So das 1506 gemalte Bild des jungen Jesus unter den Schriftgelehrten im Palazzo Barberini zu Rom (und zwar die demonstrirenden Hände und das erstaunlich häßliche Greisenprofil); das Büstenbild einer jungen Frau im Berliner Museum und seine Abendmahlkompositionen aus späterer Zeit. Von diesem Gesichtspunkte aus ist auch ein fast sibyllinischer Frauenkopf im Louvre (Br. 601) zu betrachten.

---

[1] Vgl. A. Dürer et ses dessins, Paris, 1882, S. 125—133, ferner die von Braun unter folgenden Nummern photographirten Zeichnungen: 247 von 1504 (!), 973 und 977.

Ein kaum merkliches Lächeln spielt um die Lippen und verschleierten Augen. Auch hat Thausing mit Recht darauf hingewiesen, daß Dürer wie Lionardo Knotengeflechte gezeichnet hat (Hz. Ba. 140 ff.). Endlich aber scheint mir, daß Dürer's Anläufe zur Eurhythmie nicht zum Wenigsten durch Lionardo's Einfluß gespornt und angeleitet wurden. Auch seine da und dort hervortretende Neigung zu Motiven von phänomenaler Häßlichkeit will mir nicht nur altdeutsch, nicht ganz als unabhängiger Zug erscheinen. Vielmehr weist dieß wiederum auf Lionardo's „Karikaturen" zurück, welche darin bekräftigend und modifizirend gewirkt haben mochten. — Wir werden hierauf zurückkommen müssen.

Daß Dürer auch Motive aus der antiken Kunst entlehnte und zwar schon sehr früh, wobei er freilich durchaus zurückhaltend gegen ihr typisches Wesen blieb, dafür sind neuerdings von M. Lehrs, H. Grimm, H. Thode und Fr. Wickhoff überzeugende Nachweise beigebracht worden.[1] Vielleicht fehlt dieser Einfluß auch nicht ganz in der Komposition des „Meerwunders", denn die Hauptgruppe derselben

[1] H. Thode hat dabei an folgende Worte Dürer's erinnert: „Dan dy kunst ist gros schwer und wir mügn und wölln sy mit grossen eren in das lob gottes wenden. Dan zw gleicher weis, wy die alten moler und bildhawer dy schonsten gestalt eines menschen haben zw gemessen irem abgot abblo (Apollo), also wolln wir dy selb mos prawchn zw crysto dem herren, der der schönste aller welt ist; und wy sy prawcht haben fenus als dz schönste weib, also woll wir dy selb zirlich gestalt krewschlich darlegen der aller reinesten jungfrawen maria, der muter gottes; und aws dem ercules woll wir den simson machen; desgleichen wöll wir mit den andern allen tun." Vgl. Zahn, Jahrb. f. Kunstwissensch. I, 6.

erinnert entfernt an die liegenden Bildnißstatuen von Ehepaaren auf etruskischen Sarkophagen.

Meine Annahme einer Berührung Dürer's mit den genannten Künstlern in Ferrara und Bologna beruht auf allgemeineren, unbestimmbaren Eindrücken. Dürer's Skizzen zur Grabtragung Christi in Frankfurt a. M. und in Florenz erinnern mich nicht nur an die Komposition dieses Gegenstandes von Mantegna, sondern auch an Arbeiten von Lorenzo Costa, die etwas ähnlich Zügiges haben. Zudem mochte Dürer wohl Gefallen finden an seinen landschaftlichen Hindergründen. Unter Anderem wären auf diese Frage hin, ob Dürer in Bologna nicht künstlerische Anregungen erfuhr, die von Francesco Francia, L. Costa und andern Bolognesen gemalten Fresken in der dortigen Cäcilienkirche zu betrachten. — —

Zum Abschluß dieser Versuche, die äußeren Bezüge von Dürer's Kunstentwicklung darzulegen, sei entgegen etwaigen Bedenken Folgendes aus seiner Proportionslehre zitirt:

„Vnd die rechten künstner erkennen im augenblick, welchs ein gewaltzam werck ist, vnd sich gebirt ein grosse lieb darauß dem, ders verstet; diß wissen die rechten gesellen wol vnd wissen, was in dem ein rechter brauch ist; dann das wissen ist wahrhafft, aber die meynung betrewgt offt. Darumm glaub jm keyner selbs zu vil, auff das er nit jrrig in seinem werck werd vnd verfel. Des halb ist fast (sehr) nütz dem, der mit solchem vmbget, das er macherley guter bild sech vnd offt, die von den berümbten guten meystern gemacht sind worden, vnn das man auch die selbigen daruon

hör reden. Aber yedoch das du allweg (auch) jrer fel war nembst vnd der besserung nach denckest! — Vnd laß dich nit allein zu einer art reden, die ein maySter fürt! Dann ein yedlicher macht geren jm geleych, was jm wolgefelt. Nym das best herauß! — Dann die yrrung ist schier in allen meynungen."

Was Dürer in Italien gelernt hat und wie weit sein Eigenes um jene Zeit entwickelt war, dieß erscheint vorerst zusammengefaßt im Rosenkranzfestbild von 1506 (Prag) und in dem gleich nach seiner Rückkehr gemalten Doppelgemälde Adams und Evas von 1507 (Madrid). Sodann im Altar mit der Krönung der grabentrückten Maria. Dürer vollendete dieß sein bedeutendstes Werk, das für die Predigerkirche in Frankfurt a. M. bestimmt war, im August 1509. Er schrieb u. A. an den Besteller, den Kaufmann Jakob Heller: „Wist, das ich all mein Tag kein Arbeit hab angefangen zu machen, das mir selbst baß gefelt, wie den euer Blat, das ich so mal."

Im Jahre 1615 wurde das Mittelbild, also der Haupttheil desselben, worauf sich Dürer am Meisten konzentrirt hatte, von dem bairischen Kurfürsten Maximilian angekauft und im Jahre 1674 fiel es einem Brand in der Münchner Residenz zum Opfer. — Gleichsam zum Ersatz für diesen Verlust und für die Schädigung des Prager Bildes ist uns das vorzüglich erhaltne, märchenhaft strahlende Allerheiligenbild von 1511 geblieben, das von Dürer für das Landauer Kloster in Nürnberg gemalt wurde und sich jetzt im Belvedere zu Wien befindet.

Nun aber wurde es Dürer satt, seine beste Kraft und

so viel Zeit an Arbeiten zu wenden, die ihm so geringen Lohn eintrugen. Er gibt wohl das Malen nicht auf, aber er nimmt es gerne etwas leichter und er verlegt sich mehr auf die graphische Darstellung. Von seiner Malweise, wie sie zwischen 1512 und 1520 beschaffen war, gibt uns unter Anderem die kirschäugige Maria in der Augsburger Galerie einen Begriff; ein Bild, das auch in andrer Hinsicht Interesse gewährt. Er lehnt sich hier an das in altchristlich römischer und byzantinischer Kunst wurzelnde Herkommen frontaler Feierlichkeit, wendet sie aber in's frisch Naive. Und in andrer Art der Beseelung und Umstimmung verwerthet er diese alterthümliche und immer wieder sich aufdrängende Grundform kirchlicher Wirkung im Gemälde Karls des Großen von 1512 (zu Nürnberg, germ. Nationalmuseum), im Ecce homo von 1514 (zu Bremen, Kunsthalle) und in dem großen Holzschnitte, welcher das tief leidende, aber gottesstarke Dulderhaupt mit einer wahrhaft monumentalen Stylisirung vor das Auge der Welt stellt. Wie erhaben thront hier der Schmerz um die Menschheit! — Das Motiv des Ecce homo und des Schweißtuchs der Veronika ist eine ächt byzantinische Idee. Welche Herzkraft hat sie nun aber durch Dürer gewonnen! Der in Deutschland durch Hubert van Eyck festgestellte Christus-Typus, in welchem noch etwas von dem in Italien und Byzanz ausgebildeten ziemlich semitischen Charakter fortwaltet, wird zuerst von Adam Kraft, dann aber noch mehr von Dürer unsrem Volksthum angeglichen.

Ob Dürer sich der Reformationspartei enschieden und dauernd anschloß oder nicht, darum braucht sich die Kunst-

wissenschaft nicht zu kümmern.[1] So viel aber ist sicher: Er war als Maler den Männern der Reformation verwandt, war in seiner Weise selbst ein Reformator vermöge seiner selbständig individuellen Auffassung der Glaubensstoffe. Von Anfang an ist seine Verbildlichung derselben nichts weniger als dogmatisch, sondern das Resultat eines frei persönlichen, höchst spontanen Sicheinlebens und Verarbeitens. Ähnlich dem großen Bibelübersetzer macht er die halb asiatische, halb romanische Gestaltenwelt des Christenthums seinem Volke heimisch und vertraut, verdeutscht er sie ihm.[2] Sein Heiland erscheint (nicht nur in der physischen Form sondern auch im Ausdruck) durchaus germanisch, ebensosehr als nachdenklich sich selbst erfassendes, ringendes und im Ringen erhabnes Individuum, wie als visionärer und zugleich ergeben leidender Gott. Und Dürer mehr als jeder andre malt die glaubensgeschichtlichen Vorgänge so, als ob sie zu seiner Zeit und in seiner Heimat, in Nürnberg sich ereigneten.[3] Aber er vergöttlicht und verklärt diese realistisch aufgefaßten Szenen von Innen heraus durch intensiven Ausdruck ihres Gemüthsgehaltes und ihrer geheimnißvollen Bedeutsamkeit. Wie tief und treu er empfindet, zeigen zuvörderst seine Passionsszenen.[4] Wie versetzt er sich da, wie erlebt er Alles mit, all die häßlichen Härten und Gräuel, und welches

---

[1] Seine Worte über Luther im Tagebuch der niederländischen Reise sind bekannt.

[2] Vgl. Fr. Vischer, Ästhetik, III, 735 und Thausing, A. D., 1. Aufl., S. 343.

[3] Vgl. Thausing, l. c. 1. Aufl., S. 362.

[4] Vgl. die vier Passionscyklen nnd das „Marienleben“.

innige Seelenweinen klingt aus den fest und meisterlich gezeichneten Darstellungen des Leidens Christi. Aber auch hellere, kampflose Vorstellungen bringt er uns nahe. Seine Marien sind schlichte, bekannt aussehende Nürnbergerinnen, oft nicht eben anziehend, nicht einmal mehr jung, aber grundbrave Hausfrauen. Bezeichnend ist auch der studirende, grübelnde Hieronymus, den er so ächt hieländisch, gemüthlich, heimelig in seinem Stüblein darstellt, fleißig schreibend am freundlichen Rundscheibenfenster; dazu vorne der schläfrig blinzende Löwe. — —

Der Gang des ferneren Fortschrittes seiner Kunst seit 1506 ist schwer in seinen Grundzügen aufzuweisen; denn er ist schwankend. Bald waltet der alte Spezialismus in Verbindung mit spätgothischem Geschmack vor, bald der neue, in Italien großgezogne, mehr totalisirende, harmonisirende Trieb in Verbindung mit dem Renaissance-Geschmack. Das Aufundab dieses Ganges seiner männlichen Kunst ist noch nicht genügend klar gelegt, weil die bisherige Dürer-Forschung zumeist sachlicher Natur war und unfrei am chronologischen Bande blieb. Auch meine Studie verzichtet auf die Lösung dieser Aufgabe und will in ihrem zweiten Theile nur wenigstens Beiträge leisten zur Erkenntniß seiner Kunst überhaupt. Erst wenn ihre Elemente analysirt, ihre wesentlichen Bestandtheile zum Bewußtsein gebracht sind, wird es möglich sein, darzuthun, wie sich die verschiednen Schichten aufbauen und durcheinanderschieben. Ein Geschäft, dessen Erfüllung mir schon durch den Mangel an dem vollständig gegenwärtigen und handlichen Material versagt ist.

Es bleibt also in dieser vorbereitenden Betrachtung

der Grundlagen von Albrecht Dürer's Kunst nur noch übrig, die wichtigsten Facta aus seinem ferneren Leben in Erinnerung zu bringen und womöglich die Marken neuer Entwicklungsmomente aufzuweisen.

So viel ich ersehen kann, nahm A. Dürer um 1510 [1] wieder einen stärkeren Anlauf zur Verbreiterung und Abrundung seines Styls und von Neuem scheint dieß der Fall um 1515.

Dazu mochte ihn Verschiednes veranlassen. Ringsum sah er die sprossende Saat seines überlegnen Einflusses, aber auch in zweifelhaften Erscheinungen, welche ihm die Mängel seiner Kunst, die Gränzen seiner Kraft gegenständlicher machen mußten. Anderseits konnten ihm die Vorzüge neu erstehender Meister nicht ganz verborgen bleiben, ob sie auch ferne weilten. Hebend und klärend mochten auch die Beziehungen zum Kaiser Maximilian und dessen Hof wirken. Und gewiß nicht ohne praktische Folgen war der mittelbare Verkehr mit Raphael, der ihm im Jahre 1515 eine Nacktstudie schickte, wie die Aufschrift Dürer's bezeugt. Raphael, der eine sehr hohe Meinung von ihm hatte, erhielt dafür ein Selbstbildniß Dürer's und einige Kunstblätter. [2] Überdieß scheint er damals auch Studienblätter Signorelli's oder Kopien darnach erhalten zu haben. Von den Spuren dieser neuen Wellenschläge italienischer Kunst zeugen unter Anderem jene beiden Eisenstiche, die „Entführung auf dem Einhorn" (von 1516, Ba. 72) und der „Verzweifelte" (c. 1516, Ba. 70),

---

[1] Vgl. den „Büßer", Hz. Ba. 119.

[2] Vgl. Thausing, A. Dürer, 1. Aufl., S. 353 ff.

sodann die Triumphzug-Kompositionen, die Allegorie der Verläumdung und eine Skizze der Verkündigung (Br. 252).

Sehen wir uns unter seinen Marien um, so fällt zunächst die Maria mit der Birne von 1511 auf (Kf. Ba. 41). Sie blickt zufrieden, aber doch weht um ihr schön bewegtes Haupt ein Anhauch jenes elegischen Geistes, der in so manchem Madonnenbilde der italienischen Frührenaissance waltet. Ohne Zweifel ernst in ihrem Glück, weihevoll mit ihrem Kind zusammengeschlossen erscheint die Maria am Baume von 1513 (Kf. Ba. 35). Zwar findet sich ein ähnliches Bildchen im Breviarium Grimani, doch deutet der hohe Ausdruck auf eine Berührung mit Raphael hin. Dürer scheint also schon im Jahre 1513 eine Kopie der „Madonna dei Tempi“ gesehen zu haben. Auch in dem Marienbildchen von 1518, dem anmuthigsten Dürer's (Kf. Ba. 39), ist ein raphaelisches Motiv enthalten: das Kind greift an den Busensaum der Mutter hinauf. Diese hat freilich rein deutsche Schönheit.

Signorellesk gemahnen zwei Entwürfe im Städel'schen Museum zu Frankfurt, ein Sebastian von 1515 und eine fragliche Szene von 1516, Aufstellung eines Kandelabers, vielleicht die Studie zu einem Frauenbad wie ein Blatt im Besitze von Devonshire (Br. 206), und zwei Skizzen zu einer Auferstehung der Todten, eine in der Albertina (Br. 517) und eine im Besitze von Herrn Dr. Jurié in Wien. Alle diese Blätter sind offenbar um 1515 und 1516 geschaffen. [1]

[1] Vgl. Thausing, A. D., 1. Aufl., S. 456 und 2. Aufl., II, 288; R. Vischer: „Über zwei altvenezianische Holzschnitte“ in der Zeitschrift f. b. K. X, 281 ff. und L. Signorelli, Leipzig, 1879, S. 356.

Jedoch auch zwischen 1515 und 1520 sind mannigfache Rückschläge zum alten Kleinstyl bemerkbar. Erst nach seiner niederländischen Reise, also seit 1521, nimmt Dürer, wie es scheint, aus einem spontanen Trieb seiner Kunstanschauung, aber auch wohl mit bestimmt durch die patriarchalische Würde des Genter Altarwerkes und durch den anregenden Umgang mit Tommaso Vincidor von Bologna, einem Schüler Raphael's, eine ernstliche Wendung zu einer großartigen Vereinfachung seiner Malweise, im erklärten Gegensatz zu den blumig bunten und mannigfaltigen Bildern, die er bisher geschaffen. Auch literarisch ist dieß ja bezeugt und zwar durch Melanchthon, welcher (im Jahre 1547) an Georg von Anhalt schreibt[1]: „Memini virum excellentem ingenio et virtute Albertum Durerum pictorem dicere, se juvenem floridas et maxime varias picturas amasse, seque admiratorem suorum operum valde laetatum esse contemplantem hanc varietatem in aliqua pictura. Postea se senem coepisse intueri naturam et illius nativam faciem imitari conatum esse, eamque simplicitatem tunc intellexisse summum artis decus esse. Quam cum non prorsus adsequi posset, dicebat se jam non esse admiratorem operum suorum ut olim, sed saepe gemere intuentem suas tabulas ac cogitantem de infirmitate sua."

Den Umgang mit jenem Bolognesen bezeugen folgende Worte des Tagebuches: „Item des Raphael's von Urbins Ding (in diesem Fall: Werkstatt, Schule) ist nach sein todt

[1] Strobel Miscell. lit. Inh. VI, 210. Abgedruckt bei Thausing, l. c. 1. Aufl. 487; vgl. Zahn, Dürer's Kunstlehre, 1866, S. 85.

als verzogen, aber seiner discipuln einer, mit nahmen Thomas Polonier, ein guter mahler, der hat mich begehrt zu sehn, so ist er zu mir kommen und hat mir ein gulden ring geschenckt, antiqa — dargegen hab ich ihm geschenckt meines besten gedruckten dings" (Kunstdrucke). — Dann: „Ich habe dem Thomas Polonius einen ganzen truck geben, der mir durch ihn ein ander (einem andern) mahler gen Rohm geschickt wurde, der mir des Raphael's ding (Stiche des Marcantonio Raimondi nach Raphael) dargegen schicken soll, am mondag nach Michaelis 1520." — Endlich: „Der Polonius hat mich conterfet, das will er mit ihm gen Rohm führen." [1]

Die Stellen in seiner Proportionslehre, welche von diesem Umschwung zeugen, werden uns im Folgenden beschäftigen. Daß derselbe nicht sofort klar heraustrat, ist zu ersehen aus den beiden Kupferstich-Bildchen des h. Christophorus vom Jahre 1521 (Ba. 51 und 52). In dem einen, worauf der Heilige mit vorgebeugtem Oberleibe und zurückgewendetem Haupte schreitet, waltet noch ein Rest spätgothischer Auffassung. Etwas mehr Freiheit enthält schon das andre. Um einen sehr starken Ruck weiter gediehen erscheint dann die Wandlung in dem Holzschnittbilde des Abendmahls von 1523 (Ba. 53). Die gewaltigste Offenbarung desselben ist jedoch das große (zweifache) Evangelisten- und Apostelgemälde von 1526 (München, Pinakothek Nr. 247,248). Diese Gestalten sind dem repräsentativen Styl eines Masaccio,

---

[1] Vgl. Fr. Leitschuh, A. Dürer's Tagebuch der Reise in die Niederlande, 1884, S. 62 und 63.

Fra Bartolomeo, Raphael ziemlich nahe gerückt, wiewohl in urdeutscher, ächt Dürer'scher Art, ohne Drangabe charaktervoller Individuation. Sie haben etwas von jener hohen Getragenheit italienischer Idealgestalten und doch bleiben sie grundgediegen.

Es gibt ähnliche Apostelgestalten in Madonnengemälden von Giovanni Bellini, Cima da Conegliano, Crivelli, Mantegna, B. Montagna u. A. Aber mit der Wucht und Großheit dieser Männer können sie sich nicht messen. Wenn man wägend vergleichen will, darf nur etwa an den sinnenden Paulus im Cäcilienbilde zu Bologna, eine Gestalt, deren Formenadel einem Dürer freilich stets unerreichbar gewesen wäre, erinnert werden, oder an derartiges von Fra Bartolomeo, wiewohl dieser in solcher Gesellschaft ziemlich akademisch und hohl erscheint. Hält man die 1528 gemalten vier Heiligen von Andrea del Sarto (Florenz, Akademie d. b. K.) daneben, so erscheinen sie eitel schaustellerisch. — Damit legt sich die Frage nahe: Ist dieß Werk Dürer's ähnlich gemeint wie jenes Gemälde Andrea's? Oder sind die beiden Tafeln als Flügel eines nicht mehr vorhandnen Mittelbildes zu betrachten?[1] Neudörffer versichert zwar, daß diese Gestalten Prototypen der vier menschlichen Complexionen, des cholerischen, melancholischen, sanguinischen und phlegmatischen Temperamentes seien. Allein das kann ja doch nur sekundäre Geltung haben. Wir haben hier doch die „trefflichen vier Männer, Petrum, Johannem, Paulum und Marcum" vor uns, als Muster fester Glaubens-

[1] Vgl. Ephrussi, l. c. S. 343.

kraft, nicht Personifikationen. Man kann sie nur auch als Repräsentanten der verschiednen Hauptarten menschlichen Naturells betrachten. Ihre kirchenbildliche Bedeutung ist also durch die Notiz Neudörffer's nicht in Abrede gestellt und hiemit auch nicht die Berechtigung der schon durch die Zweifachheit dieses Bildes, aber auch durch die Anordnung der Gestalten nahegelegten Frage nach dem formalen Zusammenhang, ob die beiden Theile als unmittelbar miteinander verbunden, oder auf ein ursprünglich sichtbares Zwischenglied bezogen gedacht sind. — Dabei wäre nun zu berücksichtigen jener Stich Mantegna's, welcher den auferstandnen Heiland zwischen Andreas und Longinus darstellt (Ba. 6) und Dürer's Veronika zwischen Peter und Paul in der kleinen Passion (von 1510, Hz. Ba. 38). Endlich wäre zu erinnern an das Gemälde des Salvator, „so A. Dürer nit gar ausgemacht", „das letzte Stück, so er gemacht hat" (Notiz der Imhof'schen Verzeichnisse). — War dieß das Mittelbild? [1] — Oder sollten die beiden Tafeln einen in der oberen Regimentsstube des Nürnberger Rathhauses bereits vorhandnen plastischen Kruzifixus flankiren?

Von der ästhetisch-künstlerischen Krisis, welche sich

---

[1] Vgl. A. v. Eye, Leben und Wirken A. Dürers, Nördl. 1869, S. 455 und Thausing, l. c. 1. Aufl., S. 225.

Anm. 1. Diese meine Frage ist zu verneinen, wenn der in den Imhof'schen Verzeichnissen genannte Salvator wirklich identisch ist mit dem ehemals in jener Sammlung befindlichen halbfertigen Salvatorgemälde, das sich jetzt in der Kunstsammlung Posonyi zu Wien befindet und mir, soviel ich aus dem Holzschnitt in Sighart's Geschichte d. b. K. in Baiern (S. 627) ersehen kann, eine Arbeit des Hans Sües von Kulmbach zu sein scheint.

damals in Dürer vollzog, zeugen unter Anderem noch die Einzelfiguren der Apostel Simon,[1] Bartholomäus[2] und Philippus[3] (von 1523 und 1526) in Kupferstich, das bereits erwähnte, großartige Abendmahl von 1523 in Holzschnitt,[4] die perspektivischen „Zeichner“ von 1525 in der „Meßkunst“[5] und einige Studienblätter.

In seinen letzten Lebensjahren konnte aber dieser neue Formtrieb nicht mehr die nöthige Entschiedenheit und Reife erlangen. So kam es, daß er mitunter auch wieder auf seinen alten unebnen Fußweg hinüberging mit Arbeiten wie Maria auf der Rasenbank[6] und das Bildniß des Erasmus von Rotterdam[7] von 1526. Jene wieder hausbacken gemüthlich, aber prachtvoll strahlend, ihr Kleid vielfältig gebrochen und „gerumpft“. Erasmus als Bildniß seltsam mißlungen, aber herrlich als Stich, metallisch glänzend, vorzüglich in der Wiedergabe des Stofflichen, der Folianten, der Blumenkanne, des seidnen Gewandes, dessen harte Faltenbrüche mit ganz spätgothischem Nachdruck ausgebeutet sind.

Meisterhaft in ihrer vollen Erfassung des Persönlichen und großartig modellirt sind dagegen folgende Bildnisse dieser Zeit: Der in einem großen Holzschnitt von 1522 verewigte kaiserliche Rath Ulrich Varenbüler,[8] der derbe,

[1] Ba. 49.
[2] Ba. 47.
[3] Ba. 49, ähnlich wie Paulus im Gemälde der „vier Apostel“.
[4] Ba. 53.
[5] Ba. Hz. 146—149.
[6] Hz. Ba. 98.
[7] Kf., Ba. 107.
[8] Ba. 155.

kraftgenialische Pirckheimer von 1524,[1] besonders aber das klar durchgeistigte, von heißem Wahrheitstriebe erregte, aber durch ein sanftes Temperament gemilderte Antlitz Melanchthons, mit dem er damals viel verkehrte, von 1526,[2] jedoch zumeist der klassische Holzschuher (jetzt im Berliner Museum), ein urdeutsches, gesund blühendes Mannsgesicht, aus dessen hellen blauen Augen ein fester, trotzig braver Charakter uns nah und näher tritt, daß wir seine Kraft und Wucht mit Staunen und Erfurcht empfinden. Durchsichtiger und feuriger ist der Geist persönlicher Erscheinung nie zur Darstellung gebracht worden. Und obgleich das Getheil auf's Gründlichste erfaßt ist, daß wir glauben, jedes Härchen fassen zu können, hat nun die Formengebung doch die nöthige Breite und Fülle, ist doch mit vollkommner Klarheit und Ruhe das Wesentliche und Ganze zum herrschenden Ausdruck gebracht.

Allein Dürer widmete sich damals hauptsächlich der Vollendung seiner theoretischen Arbeiten, wobei ihm der Umgang mit Pirckheimer und Melanchthon beträchtlich zu statten kommen mochte. Seine drei Traktate: die „Underweysung der messung, mit dem Zirkel und Richtscheyt, in Linien ebnen und gantzen corporen" vom Jahr 1525, sodann „etliche Underricht zur Befestigung der Statt, Schloss und Flecken" von 1527, endlich die erst nach seinem Tod im Jahre 1528 herausgegebnen „vier bücher von menschlicher Proportion" sind bekanntlich grundlegende Werke, welchen

[1] Kf., Ba. 106.

[2] Kf., Ba. 105.

die folgenden Kunstbestrebungen gar viel verdanken. Es gibt jedoch außerdem in der Bibliothek des britischen Museums, in der k. Bibliothek zu Dresden und in der Stadtbibliothek zu Nürnberg handschriftliche Vorarbeiten zu anderen Büchern, welche Dürer verfassen wollte.[1] — Nur ein geringer Theil dieser tiefgehenden Forschungen ist zum Abschluß gelangt, denn nach seiner niederländischen Reise begann Dürer zu kränkeln und abzumagern. Er klagte über eine wunderliche Krankheit, die er sich in Flandern zugezogen habe. Es war vermuthlich das Wechselfieber. Dieß läßt in der Kunsthalle zu Bremen eine kolorirte Federzeichnung schließen, worin er sich selbst in nackter Gestalt darstellt, auf eine gelbe Stelle zwischen Magengrube und Weiche deutend, mit den erklärenden Worten: „Do der gelb Fleck ist vnd mit dem Finger drawf dewt, do ist mir we.“[2] Er starb plötzlich und ganz unerwartet am 6. April 1528. Nicht einmal Pirckheimer konnte von ihm Abschied nehmen, wie er klagt in seiner Elegie über Dürer's Tod[3]:

„Qui mihi tam multis fueras iunctissimus annis,
Alberte, atque meae maxima pars animae,
Quocum sermones poteram conferre suaues
Tutus et in fidum spargere verba sinum,
Quur subito infelix moerentem linquis amicum
Et celeri properas non redituro pede?

[1] Vgl. Zahn's Mittheilungen: Jahrb. für Kunstwissenschaft I und IV, und Chillany, Index rarissimorum aliquot librorum, Nürnberg 1846.

[2] Vgl. Thausing, l. c. 1. Aufl. S. 493.

[3] Im Anhang der Proportionslehre. Vgl. Thausing, l. c. S. 494.

Non caput optatum licuit, non tangere dextram,
Vltima nec tristi dicere verba vale,
Sed vix tradideras languentia membra grabato
Quum mors accelerans te subito eripuit.“ —

* * *

Wenn wir nun, die Summe ziehend, uns fragen, worin die Bedeutung von Dürer's Kunst besteht, so sehen wir das von seinen heimischen Vorgängern Erstrebte, was uns im Anfang dieser Betrachtungen beschäftigte, zu beträchtlichem Theil erfüllt und vollbracht.

Jenes Trachten der oberdeutschen Malerei, aus der flach dekorativen, flachmusterartigen Menschendarstellung des Mittelalters herauszugelangen zur lebendig allseitigen Motion im Raum, zu unmittelbarer Bewegung, zum psychologischen Ausdruck, es wird von Dürer über die Schwelle geführt. Nun ist es nicht mehr weit in das freie Feld. Er ist es, der mehr als jeder Andre die deutsche Kunst vom Banne des herkömmlichen Umrißzeichnens, vom ornamentiven Flächenbanne erlöst, welcher der Gestalt den Schein des Körperhaften gibt, welcher endlich einmal Ernst macht mit dem Studium nach dem nackten Menschenleib und Ernst mit der Perspektive, mit der räumlichen Natürlichkeit.[1]

Jedoch wir müssen nun versuchen, dem persönlichen Wesen seiner Kunst etwas näher zu kommen.

[1] Vgl. das vorzügliche Buch von A. v. Zahn, Dürer's Kunstlehre und sein Verhältniß zur Renaissance, Leipzig 1866, S. 8, 22, 34, 36.

Vielleicht das Erste, was unsrem Bewußtsein aus dem reichen Schatze seiner Werke entgegentritt, ist eine bereits berührte Eigenschaft, eine grundgemüthliche und feurig ernste Anschauungsweise, welche ebenso unbefangen ist als fest in der Erfassung des Bildartigen, „Wohlbeträchtlichen", aber ein höchst eingehendes, weitsichtiges Blicken von fast mikroskopischer Schärfe, von Haus her stärker auf die Formgränzen des Einzelnen als auf den allgemeinen malerischen Schein angelegt.[1]

Diese eifrige Einläßlichkeit ist aber nicht nur Sache des Naturells, sondern auch in künstlerischer Gewissenhaftigkeit begründet und er verlangt dasselbe von andern, was er zu leisten gewöhnt ist. Zumal im Antlitz die vielerlei Formen „mit jrem ein vnn außbigen vnn sunderlichen gestalten" sollen „fleysig gezogen werden, auff das daß aller minst dinglein nit hin gelassenn werde, das da nit sunderlich fleyssig wolbetracht gemacht würde, vnd so ein yedlichs für sich wolgeschickt gut sol sein, also sol es sich in seiner gantzen versamlung wol zusamen vergleychen." Ebenso genau sollen die Glieder betrachtet werden und „dise ding sollen auch im werck auff das aller reynest vnnd fleyssigst außgemacht werden vnn die aller kleynsten runtzelein vnn ertlein nit außgelassen, so vil das möglich ist; dann es gilt nit, das man oben hin lauff vnnd vber rumpel ein ding; es wer dann sach, das man ein bild gantz behend must haben, so müst man sich begnügen lassen; aber doch das man darinn

---

[1] Vgl. H. Grimm, A. Dürer, Sammlung gemeinverständlicher Vorträge, herausgegeben von Virchow, Berlin 1866, S. 13, 20, 26, 35. Er spricht wiederholt von der „Freudigkeit" seiner Anschauungsweise.

anzeygung geb eins rechten verstands vnd das bey der eyll erkant werde ein rechte meynung (T, 26). — Darumm ist eim yedlichen künstner not, das er wol reyssen lern, dann es dient vber die maß zu viel künsten vnd leyt vil daran (T, 3). — Dann der verstandt muß mit dem gebrauch anfahen zu wachsen, also das die hand kün thon, was der will im verstand haben wil. Auß solchem wechst mit der zeyt die gewyßheit der kunst vnd des gebrauchs; dann dise zwey müssen bey ein ander sein, dann eins on das ander sol nichts" (T, 4).

Damit sind wir zu Dürer's Vortrag gelangt, dessen große Kunst sowohl mit seiner warmen und unermüdlich genauen Naturbetrachtung als mit seiner theoretischen Ergründung der Erscheinungsgesetze erwächst,[1] aber auch ein rein subjektives, vom Gegenstand relativ unabhängiges Moment enthält, da sie aus einem schwungvollen Schweifen, aus spotanen Flugspielen des inneren Sinnes hervorgeht.

So freundlich hell, scharf und sicher wie sein Blick umschreibt nun auch seine meisterhafte Hand die Gestalt der

---

[1] „So du wol messen hast gelernt vnn den verstand mit sambt dem brauch vberkumen, — als dann ist die geübt hand gehorsam, dann so vertreybt der gewalt der kunst den yrtbumb von deinem werck vnnd weret dir, die falscheit zu machen, dann du kanst sie vnd würdest durch dein wissen vnuerzagt vnn gantz fertig deines wercks, also das du keinen vergebnen strich oder schlag thust, vnnd dise behendigkeyt macht, das du dich nit lang bedencken darfffst, so dir der kopff vol kunst steckt. Vnd durch solichs erscheyndt dein werck künstlich, lieblich, gewaltig, frey vnnd gut, wirdet löblich von meniglich, dann die gerechtigkeyt ist mit eyn gemischt" (T, 4, b).

Dinge. Kein Künstler der Welt führt die Linien seiner Darstellung so rein und frei wie Dürer. Er ist der größte Zeichner, den es je gegeben hat. Keiner versteht es so, einen „Schwung“ zu „reißen“, eine geschweifte, geringelte Ranke der Phantasie.

Die altherkömmliche, in graues Alterthum zurückreichende Initialenkunst des Nordens erreicht mit seiner Hand die höchsten Triumphe. Er ist der klassische Schreibmaler, ein wahrer Poet der leicht rieselnden, wohligen, lebensvollen Linie, welche das tiefste Behagen und die feinsten Übergänge der Empfindung äußert. Diese poesievolle Liniensprache Dürer's muß zunächst als solche verstanden werden, abgesehen vom Gegenstande der Darstellung. Ganz als solche und für sich tritt sie nur in Arabesken zu Tage, z. B. in dem herrlichen Rankenwerk des Gebetbuches von Kaiser Maximilian. Allein das Wichtige ist, daß ihr mit den objektiv bestimmten Naturformen ein Bund so eigenthümlich fesselnder Art gelingt. Denn mit unvergleichlich gelenker, schlangenhaft schmiegsamer Virtuosität folgt sie den feinsten Modulationen der Körperoberfläche.

Da und dort freilich schweift dieses tief bewegte Linienspiel über die objektiven Formgränzen hinaus, um lediglich für sich selber zu sprechen; besonders in Haar und Gewandung ergeht sich Dürer oft ganz heraldisch; wie denn solches Ineinanderspielen von Lebenstreue und abstrakter Ornamentalisirung, das überhaupt der Kunst des 15. Jahrhunderts eigen ist, nirgends auffälliger hervortritt als in Nürnberg, in den Werken von Veit Stoß und Albrecht Dürer.

Diese subjektiven Ausschweifungen erscheinen aber bei

dem letzteren von geringerer Bedeutung; das Heraldische wird überwogen und überglüht von seinem treuen, strengen Natursinn, seinem tiefen, heißen Forschen und Trachten nach wahrer Erscheinung, so daß er hoch über den ornamentiven Manierismus seiner einheimischen Vorgänger und Zeitgenossen emporsteigt. An Intensität und Reichthum im spezifischen Ausdruck des leiblichen und geistigen Lebens erreicht ihn auch keiner der italienischen Meister trotz all ihrer naturvollen Freiheit.

Im Ganzen seiner Kunstbethätigung, besonders im Anfang derselben, tritt die Darstellung mit Feder, Stift und Kreide, das Aquarelliren, die Kupferstichtechnik und die Vorzeichnung für den Holzschneider mehr hervor als die Tafelmalerei; denn Bestellungen von Gemälden kamen eben doch nicht so zahlreich und Dürer wollte in seiner Jugendzeit gewiß vor Allem noch lernen und auch später wird er mit Vorliebe sich selbständig geübt und Eigenes in voller Freiheit ausgestaltet haben, was ihm bei solcher Beschäftigung am leichtesten wurde. Außerdem war auch der Lohn für Altartafeln sehr gering. Mehr Geld brachten ihm Holzschnitte und Kupferstiche ein.

Dürer's Thätigkeit auf diesem Gebiet ist bekanntlich eine klassische. Erst seine Vorzeichnungen für den Holzschneider waren so geartet, daß diese Technik nunmehr ihre ausgereifte, vollkommen adäquate Formensprache erhielt. Sie haben jenes kräftige Mark, jene saftige Großheit, welche nie wieder erreicht wurde. Sie gewinnen durch eine hochkünstlerische Anwendung von Kreuzschnittlagen und zugleich durch die Unmittelbarkeit der Linienzüge in gewissem Sinne

auch eine annähernd malerische, tonige Wirkung, oft selbst etwas Flammendes, Flackerndes, namentlich, wo es der wunderbare, visionäre Charakter des Gegenstandes fordert. Schlichte Erzählungen und Beschreibungen in fränkischem Idiom, doch von einem großen Dichter. Und „darbey ist zu melden, das ein verstendiger, geübter künstner in grober bewrischer gestalt sein grossen gwalt vnd kunst mer erzeygen kan, etwan in geringen dingen, dann mancher in seinem grossen werck. Dise seltzame red werden allein die gwaltzamen künstner mögen vernem, das ich war red. — Daraus kumbt, das manicher etwas mit der federn in eim tag auff ein halben bogen bapirs reyst, oder mit seim eysellein etwas in ein klein höltzlein verstücht, dz würt künstlicher vnn besser dann eines andern grosses werck, daran der selb ein gantz jar mit höchstem fleyß macht." [1]

Holzschnitte und Kupferstiche besitzen freilich nicht die Unmittelbarkeit und Frische von Handzeichnungen. Gleichwohl ist ihnen ein besondrer Reiz eigen, der mit Material und Technik zusammenhängt. Und so gewinnt auch Dürer's lebensvolle Liniensprache im Holzschnitt einen eignen Ausdruck und wiedrum einen andren aparten im Kupferstich. Während seine Holzschnitte mit ihrer breiten Behandlung einen mehr schlicht volksthümlichen, verhältnißmäßig dekorativen Charakter haben und an freundlich gezierte Holzbauten und Holzgeräthe erinnern, sehen wir in seinen Kupferstichen ein mehr aristokratisches Eingehn, eine ausprägende Schärfe und schlanke Feinheit der Übergänge und eben hierin

[1] Vgl. Dürer's vier Bücher von menschlicher Proportion T, 2.

mitwirkend und bedingend die edle Gediegenheit des Materials.

Speziell mit der Holzschneidekunst und ihrer gebotnen Nachdrücklichkeit hängt die wohlthuend bestimmte, behaglich satte Linienführung Dürer's zusammen. Aber auch ein Mangel derselben; denn es entsteht ein Widerstreit zwischen dieser stofflich bedingten Breite und dem spezialisirenden Trieb. Auch das Zarte, Unbestimmte wird eben doch, wenn auch in geringerem Grade, stark und bestimmt, mit dicken, bündigen Linien bezeichnet. So entsteht ein eigenthümlich übertreibender Zug, ein xylographischer Manierismus. Die ungemeine, eng an die Langholzfläche gebundne Härte und Eckigkeit des alten Formschnittes ist wohl um ein Beträchtliches überwunden, jedoch nicht vollkommen. Man spürt noch etwas davon durch in den um so viel freier geschwungnen und wärmer belebten, persönlicheren Konturen. Denn weil die malerische Verkürzung und Abtonung so sehr erschwert ist, weil Alles mit mehr oder weniger dicken Strichen dargestellt wird, behält die Darstellungsweise eine gewisse Gröblichkeit. Es entsteht ein Druck nach den Gränzen der Form und auch die Binnentheile gewinnen einen umgestülpten, hart profilirten Anschein. Wohl ist alle Kunst der Wirklichkeit gegenüber Abstraktion und es wäre thöricht, Wiederholung des Wirklichen von ihr zu verlangen und den Sinn der Ausdrucksweise des Holzschnittes zu verkennen. Diese ist aber besonders abstrakt. Sie neigt deshalb zu eigenmächtiger Derbheit und in der einläßlich schildernden Hand eines A. Dürer zu übermäßiger Bekräftigung der Einzelheiten, so daß sie sich vom Ganzen allzusehr ablösen. Be-

lehrend in dieser Hinsicht sind besonders die Apokalypseblätter. Aber auch spätere Arbeiten, wie z. B. das Bildniß Maximilian's (ohne Rahmen, Hz., Ba. 154): die Falten um das Auge und an der Wange sehen auch bei weitem Abstand mehr wie Narben aus. Die stofflich technische Bedingtheit der Holzschnitte Dürer's erweist sich also nicht nur als eine Quelle von Reizen, sondern eben doch auch als Hinderniß, welches zu Forcirungen verführt. Und da Dürer sich so viel mit „Reißen" beschäftigte, nahm diese Manier auch einigen Einfluß auf seine Zeichnungen und Gemälde, überhaupt auf seine Kunst und schon auf das in ihr enthaltene Sehen, wiewohl ihm in jenen andern Gebieten der Technik, namentlich bei der Kupferstecherei, auch andre Kräfte und Triebe erwuchsen, wodurch diesem holzschnittmäßigen Styl bis zu einem gewissen Grade entgegengewirkt wurde. Allein der technologische Zusammenhang darf nicht allzustark betont werden, das Erste und Wichtigste ist eben doch die künstlerische Anschauung, welche wohl durch den jeweiligen Charakter der Praxis bis zu einem gewissen Grade bestimmt wird, aber doch für sich selbst thätig und wirksam ist. Die Fortschritte, welche Dürer's Reißkunst machte, sind darum gleichwohl wesentlich Ergebniß der Entwicklung seiner Naturanschauung, überhaupt seines Formsinnes und dieß wird für sich zu betrachten sein. Indem er mehr Sinn für das Ganze, Runde, Massige und für harmonische Zusammenstimmung des Mannigfaltigen gewinnt, bringt er es endlich zu jener höchst mustergültigen und wohl unübertrefflichen Vervollkommnung in diesem Gebiete. Zum Beweise dafür möge nur verwiesen sein auf den „Büßer" von 1510 (Ba. 119)

und auf das herrliche Blatt der „Dreifaltigkeit" von 1511 (Ba. 122). In diesem zieht Dürer alle Register. Alle Ausdrucksformen, deren er in dieser Technik fähig ist, vereinigen sich zu einer reinen Harmonie. Die weiten, wallenden Gewänder, die Locken, die gespreizten Flügel der Engel, die blasenden Windköpfe, die strahlende Glorie und die ruhevolle Milde Gottvaters, in dessen Armen der lasse Leichnam des Heilands so wohl aufgehoben ruht, all das klingt zusammen wie der Schluß eines alten Kirchenkonzertes, worin Geigen und Flöten nebst der brausenden Orgel die sonoren Menschenstimmen begleiten.

Dabei ist der Vortrag fast von der Unmittelbarkeit seiner Federzeichnungen. Noch mehr aber sind dadurch ausgezeichnet einige Blätter, welche in den Schatten tiefer gestimmt sind und selbst ausgesprochen halbtonige Theile, ja helldunkle Gesammtwirkung besitzen, so die Anbetung der Könige (Ba. 3), die Messe des h. Gregor (Ba. 123), Maria als Königin der Engel (Ba. 101); alle drei Holzschnitte von 1511. Es ist höchst merkwürdig und zeugt von seiner außerordentlichen Begabung, wie er die federartige, feinzügig schraffirende Holzschnittmanier zur Ausbildung bringt und wie er, da sein malerischer Trieb mehr hervortrat, dieselbe verwendet, um dunklere und ungewissere Bestandtheile der Erscheinung, das Halblicht und den Schleier der Luft zu bezeichnen.

Dürer's Thätigkeit im Kupferstich, zu welcher die Grundlage schon durch seine Vorübung im Goldschmiedehandwerk gelegt war, läßt am deutlichsten erkennen, wie eng er sich an Schongauer anschließt. Aber schon früh überfliegt

er ihn hoch und höher. Diese Darstellungsform erreicht durch seine Hand eine ungleich tiefere Durchbildung mit vermehrtem Schraffiren, genauerem Nachschreiben der inneren Einzelformen, feinerem Darlegen der Beleuchtung.[1] Und endlich erreicht er damit jene klare, gediegne Meisterlichkeit, die allen größeren Stechern der folgenden Zeiten zum Muster diente.

Es sind namentlich die feineren Bezüge der Individualisirung, welche Dürer als Kupferstecher verfolgen lernt. Die Bearbeitung der Metallfläche mit dem Stichel weckt in ihm eine qualitativ übereinstimmende Kraft gediegenster Verarbeitung. Mit eiserner Schärfe prägt und modelt er die Formen durch, gräbt er sich ein in die Erscheinung und holt den strahlenden Geist heraus. Der Reiz seiner Stiche ist also bei aller Überlegenheit gegenüber den Italienern, von welchen er sich so mannigfach unterscheidet, mutatis mutandis doch auch als ein wesentlich metallischer zu bezeichnen, in jenem übertragnen Sinn der Spieglung menschlichen Wesens im rein Formalen und Anorganischen; er besteht zu gutem Theil darin, daß man das technische Instrument und sein Material, beide im dichten Kontakt ihrer Eigenschaften, unbewußt durchfühlt. Das in ihnen enthaltene Künstlerthum gemahnt selber so gedrang und schneidig wie Erz und Eisen, schlägt an die Erscheinung wie das Schwert auf den Schild, wühlt sich in ihr Wesen ein wie der Stichel in die Platte. Stoff und Mittel, Ich und Welt werden gleich scharf und prall. Dabei ist es bezeichnend, wie er in

[1] Vgl. Thausing, A. D., 2. Aufl., I. 314: II. 63.

Kupferstichen dieser Technik wahlverwandte Dinge, Harnische, Waffen, Helme, Zinnkrüge, metallisch glänzende Seide, seidnes Haar, Feldsteine, Wasserspiegel, Strahlenglorien, magre, muskulöse, sehnige Glieder mit sichtlicher Vorliebe darstellt und wie er zuweilen den milden Glanz jugendlicher Haut übertreibt, so daß ein atlaßähnlicher Anschein entsteht.[1] Manche Gestalten dieser seiner Kunst sehen fast aus wie Kopien nach polirten, schillernden Broncestatuen.[2]

Also auch in diesem Gebiet wieder dieselbe offne Wirkung des Stofflichen, wie im Gebiete des Formschnittes. Indem er die Erscheinung so eisern erfaßt, gibt er ihr auch einen metallischen Anklang und darin liegt eine Welt von Kunst, aber auch Einseitigkeit, ein Verzicht auf gewisse, solcher Art sich entziehende Werthe. — Indessen gelangt Dürer besonders als Stecher zu einer auch mehr malerisch vertieften Behandlungsweise. Das Hintereinander der Formen, ihre gelinderen Übergänge, die luftigen Abtonungen, das Helldunkel, diese Schwierigkeiten werden dabei mehr und mehr durchfühlt.[3] Zumal in den Radirungen und Eisenstichen gelangt Dürer soweit, daß das scharfe Metallgepräge fast überwunden scheint und eine nahezu koloristische, zugleich aber höchst unmittelbare, noch mehr als jene malerischen Holzschnitte an Federzeichnungen erinnernde Haltung erreicht wird. Dermaßen bietet er sogar über ein Jahrhundert hinweg dem Meister der Lichtgeheimnisse: Rembrandt, die Hand, von welchem Dürer, wie bekannt ist, höchlich verehrt wurde.

---

[1] Vgl. Ba. 66, 67, 77, 101.

[2] Vgl. Ba. 41.

[3] Vgl. Ba. 11, 18, 4, 6, 7, 9, 10, 8, 16.

Wie in der Zeichnung, so folgt Dürer auch in der Farbe dem rhythmisch spezialisirenden und individualisirenden Prinzip. Er schraffirt mit dem Pinsel, getreu seinen oberdeutschen Vorgängern, und noch mehr, zugleich aber auch schwungvoller, fließender als diese. Seine Bilder sind zumeist farbige Zeichnungen, zu zerstreut in der Beleuchtung und zu bunt, um eigentlich koloristisch zu wirken. Gleichwohl haben seine Farben in ihrer Einzelqualität und ihrer Zusammenstellung häufig etwas Freundliches, Heimeliges und wirken in warmem Anschluß am Ausdruck der Zeichnung mit. Diese von einigen als bäurisch bezeichnete Buntheit, womit sich oft ein, durch den Wechsel verschieden farbiger Strichlagen erzeugtes, glasiges Leuchten und Glitzern, Flimmern vereinigt, stimmt oft so trefflich zu dem märchenhaften Wesen, zu dem weihnächtlichen Geiste so vieler seiner Darstellungen. In manchen derselben läßt die Behandlung der lichten Flächen mit äußerst dünnen, zarten Lasuren, die Abstufung der Töne wohl erkennen, daß er auch als Farbenmaler Hohes geleistet hätte, wenn nicht sein hauptsächlicher Zweck ein plastischer, formbezeichnender gewesen wäre.

Damit ist freilich ein Mangel eingeräumt, ist zugegeben, daß er in der That als Maler nicht so weit gelangt, wie im Gebiet der graphischen Künste. Und es läßt sich nicht läugnen, daß von seiner Hand Gemälde existiren, welche recht wenig Farbenfreude gewähren. Die Lust am Malen war ihm auch verhältnißmäßig bald vergangen und er bekam das mühselige „Kläubeln" satt. Damit hängt es nun auch zusammen, daß sein Genius die weiblichen Elemente der Erscheinung so sehr zurücksetzt und in strengstem

Eifer nach Bestimmtheit strebt. Das weich Zerflossne, das, was heutzutage „duftig“ genannt wird, es scheint für sein scharfes Auge kaum zu existiren.

Man könnte vielleicht zwei Arten seiner graphischen Malweise unterscheiden, eine starke, mehr holzschnittartige, wie sie z. B. zwei Bildnissen in der Münchner Pinakothek, dem des Krell und dem des Hans Dürer (?) eigen ist, und eine feinere, mehr kupferstichähnlich verarbeitende, wie im berühmten Selbstbildniß ebendort, im Kruzifixus zu Dresden u. A. Aber diese Vergleichung hinkt, weil eben doch die Farbe hinzutritt und hiemit die stoffliche und technische Eigenthümlichkeit malender Darstellung. Fassen wir diese in's Auge, so ergeben sich wieder andre Sonderungen, die sich nicht ganz mit den besagten decken. Manche Gemälde haben einen mit Miniaturen, Aquarellen, angemalten Holzschnitten vergleichbaren, sozusagen illustrativen Charakter, wie z. B. das kleine Gemälde der Kreuztragung in der Dresdner Galerie. Das Selbstbildniß in München dagegen, die Maria im Belvedere zu Wien, der erwähnte Kruzifixus in Dresden ist wenigstens in der Karnation mehr gußartig behandelt, etwa wie Schmelzmalereien der Goldschmiedekunst. Für diese Verschiedenheit des Farbenauftrages, die auch in den Werken andrer altdeutscher Maler nachweisbar ist, gab es gewiß allgemein gebräuchliche Bezeichnungen. Fragen wir aber nach der Wahl der Farben, so stellen sich mindestens fünf verschiedne Gattungen heraus. In einigen Gemälden von 1497 herrscht, wie wir gesehen haben, ein trüb grauer, squarcionesker Ton vor; in andren Gemälden ein flau röthlicher, so im Bildniß des B. van Orley zu Dresden und

in demjenigen Muffel's zu Berlin. Ein warm bräunlicher mit Anklang an Baumrinde und gebeizte Täferung z. B. im Paumgärtner=Altar zu München, in einigen dagegen eine frohe, an Blumen und Kleinodien gemahnende Buntheit, so vor Allem im „Rosenkranzfest" zu Prag, im Allerheiligenbild zu Wien und in den beiden zum Jabacher Altar gehörigen Flügelgemälden zu München (ä. Pinakothek, N. 245 und 246). Von den frostig kühlen, ungattigen Farben der Lukrezia und der „vier Apostel" war bereits die Rede. Ihre Disharmonie hängt zusammen mit der strengen Konzentration auf den plastischen Schein.

Wer aber Dürer's Farbengebung kurzweg: bunt und unkoloristisch nennt, sollte nicht übersehen, wie sehr er — trotz allem graphischen Unterscheidungstrieb — abgeneigt ist gegen die besonders in altflorentinischen Bildern vorkommende dekorative Buntheit in der Gewandmalerei, wobei die Lichter in der Komplementärfarbe aufgesetzt werden. Dagegen spricht er sich auch als Kunstforscher aus und zwar in einer Stelle jenes Manuskriptes, das im britischen Museum aufbewahrt ist.[1]

* * *

Wir haben uns in diesem „kritischen Bestreben" bisher darauf beschränkt, von Dürer's Styl einen technologischen Begriff zu gewinnen; müssen nun aber auch von andren

---

[1] Vgl. Zahn's Mittheilungen im Jahrb. f. Kunstw. I, 18.

Seiten her versuchen, seiner Kunst und ihrem Gepräge näher zu treten.

Und zu diesem Zwecke wären jene Gesichtspunkte wieder aufzunehmen, die uns bereits förderlich schienen, als wir es noch mit allgemeineren Betrachtungen zu thun hatten. Wie verhält sich Dürer's Manier zur damaligen Bau-, Zier- und Bildnerkunst? Es ist kein Zweifel: Seine Art zu stylisiren, ist wie die seiner deutschen Genossen von der heimischen Architektur und Ornamentik seiner Zeit mitbestimmt. Die geometrischen Spielereien und die naturalistischen Pflanzenmotive der Spätgothik, jene Formen, womit er schon durch seine kindlichen Vorübungen in der Goldschmiedekunst näher vertraut werden mußte, zudem die Gewohnheiten der Bildschnitzer nahmen Einfluß auf seine Darstellungsweise überhaupt, gaben ihr theils das Gezogene,[1] Harte, Abspringende, theils die überstarken Ausschwingungen der Konturen. An dem sogenannten deutschen „Steinmetzengrund", dem konstruktiven und geometrischen Regelschatze der spätgothischen Steinmetzen bekennt er ausdrücklich seine Freude, indem er von den „hübschen, seltsamen, wunderlichen Dingen der künstlichen Steinmetzen" spricht.

Wie er am hart Gebrochnen, scharf Gekreuzten, Übereckgestellten Geschmack fand, wird nicht nur durch architektonische und ornamentale Entwürfe seiner Hand bekundet, sondern auch durch seine jugendlichen Zeichnungen nach rauhen Felsabhängen, kantenreichen Bruchwänden; sodann durch die seiner ganzen Kunst eigne starke Brechung des Gefältes und

[1] Vgl. die Apokalypse und von Kupferstichen Ba. 44, 94, 4, 9.

überhaupt durch die scharfe und vieltheilige Gliederung der Bildfläche. Das senkrecht Gezogne und Gesonderte liebt er wenigstens in seiner Jugend und so liegt auch eine Vergleichung mit den gegliederten Pfeilern, Diensten, Rippen, Stab- und Maßwerk-Fenstern der Gothik nahe. Er durchpflügt als junger Künstler die Bildfläche so reichlich wie die gleichzeitigen Dombaumeister in Ulm und Wien. Zwischen ihren Rissen und Dürers Apokalypse-Kompositionen besteht eine gewisse Übereinstimmung. — Und wie er zugleich von dem schwungvollen, schwellfröhlichen, aber auch hakigen und zäh gewundnen Triebe ergriffen war, der sich dem spröd chrystallinischen der Spätgothik zugesellte, dieß wird nicht nur erwiesen durch die Zeichnungen von Buckelbechern in der Bibliothek zu Dresden und andre kunstgewerbliche Gebilde von ihm, sondern es verräth sich dieser Zug schon mit seiner ausgesprochnen Liebhaberei für Hirschgeweihe, Zedernäste u. dgl., wovon sein Tagebuch der niederländischen Reise Bericht gibt. Und aus seinen Werken erhellt es tausendfältig, so z. B. aus entblätterten und sturmgeschädigten Bäumen, mit abgerissnen Aststücken.[2] Aber namentlich aus der Gewandbehandlung.[3] Auch der eigenthümlich spätgothische Kontrapost, welcher sich am Wunderlichsten in alttirolischen, zumal in pusterthalischen Gemälden findet, fehlt in seiner Kunst nicht ganz. Ich meine jenes seltsamliche Wegwenden von Körpertheilen, das bei geringeren Meistern wie ein haltloses

---

[1] Z. B. durch die Figur eines künstlichen Netzgewölbes in der „Meßkunst".

[2] Vgl. von Kupferstichen: Ba. 73, 98, 61, 59, namentlich aber 57.

[3] Vgl. von Kupferstichen: Ba. 93, 17, 26 u. A.

Umklappen und Verdrehen aussieht und durchaus nicht jenen kühnen, „terriblen“ Eindruck des italienischen Kontrapostes macht. Zum Belege dafür seien einige Gestalten in Kupferstichen aufgewiesen: die Geißler des Heilands (Ba. 8), der Henkersknecht, welcher ihn am Mantel zieht (Ba. 12), die Dame zu Pferd (Ba. 82), S. Sebastian an der Säule (Ba. 56), Apostel Paulus (Ba. 50). Dazu noch in der Apokalypse der mit dem Drachen kämpfende Michael (Ba. 72) und der Mann vor den vier Reitern (Ba. 64). Auch im Allerheiligenbilde zu Wien findet sich ein Beispiel dafür: links neben dem Gekreuzigten die knieende Jungfrau, deren Gestalt abgekehrt, deren Gesicht aber nach ihm zurückgewendet ist. Sodann fällt noch die im Geschmacke damaliger Empfindsamkeit überstark zur Seite geneigte Kopfhaltung des Engels, welcher den Mantel Gottvaters (rechts neben demselben) hält, zum Theil unter diesen Gesichtspunkt. Sie findet sich auch sonst gar häufig, so im Titelblatt der großen Passion, im Abendmahl von 1510 (Kopfhaltung Christi, Hz., Ba. 5), im Sackpfeifer (Kf., Ba. 91), im Schmerzensmann von 1509 (Kf., Ba. 3) u. A.

Sowohl diese Geberde als der durch die ganze Gestalt gehende Gegensatz scheint mir mit dem spätgothischen Formengeschmack zusammenzuhängen, der ja so gerne abschrägt, übereckstellt, umklappt, wechselt, kreuzt und von der Richtung abspringt. Aber allerdings sind diese Erscheinungen zuvörderst aus dem Streben nach frischer Regsamkeit und aus dem Mangel an genügender Körperkenntniß zu erklären. Daher erscheint der spätgothische Kontrapost unvermittelt, linkisch und künstlich verdreht. Jedoch es wird sich zeigen,

wie das zugleich Folge der Blindheit gegenüber jener im normalen Kontrapost wirksamen Eurhythmie ist. Hier mag nur noch bemerkt sein, daß dieselbe schon deshalb unsrer spätgothischen Kunst abgeht, weil sie in unsrem Leben so selten zur Erscheinung kommt, weil die nordische Physis in geringrem Grad und Umfang damit begabt ist als die südliche. —

Anderseits wäre nun aber in Betracht zu ziehen Dürers zunehmende Bekanntschaft mit der gleichfalls in die Menschendarstellung dunkel überwirkenden Zier- und Baukunst italienischer Renaissance, wodurch nun seine spätgothischen Gewohnheiten sehr beträchtliche Modifikationen erfuhren. Die mageren und eckigen Formen werden somit mehr und mehr aufgegeben oder doch nur in beschränktem Umfange zugelassen, dagegen wächst sein Gefallen an runden, drallen „qualleten" Formen, welche mit den Gebilden der Renaissance, mit Säulen, Voluten, Vasen, Kandelabern, Kuppeln, Rotunden übereinstimmen. Thausing hebt hervor, wie unbekümmert er in seinen dekorativen Entwürfen Gothik und Renaissance mischt;[1] aber dabei ist zu bemerken, wie sich diese Stylmischung in seinen Menschendarstellungen spiegelt.

Es will nun aber das individuelle Verhältniß seiner Kunst zur Natur, sein warmes Erfassen des physischen Charakters der darzustellenden Stoffe für sich erwogen sein. Dabei tritt eine Vorliebe für gewisse Dinge und Eigenschaften zu Tage und ebendas scheint charakteristisch.

Wir wollen uns zu diesem Behufe vorerst in seinen

[1] A. D., 1. Aufl., S. 505. Vgl. auch die eingehenden Nachweise in W. Lübke's Geschichte der deutschen Renaissance, 2. Aufl., I, 66, 124, 143, 145, 494, 514, II, 46.

landschaftlichen Studien, sowie in den Hintergründen seiner Kompositionen umsehen, denn die Individualität seines Styls schöpft vielleicht ihre beste Nahrung in Wald und Feld.

Von dem eigensinnigen Vergnügen des jungen Wanderburschen an spröden Bruchwänden[1] im Gebirg haben wir uns bereits überzeugt. Ein ganz andrer Zug tritt nun aber hervor in seltsam gezognen Abhängen, Wiesen, Mulden, welche mit mehrfachen Reihen von geschweiften Parallelstrichen gezeichnet sind. Dabei macht sich die Genesis der Darstellung so heftig fühlbar, daß der Schein der Bodenbewegung entsteht.[2] Die angeborne herbe Kraft will so stark, wie sie der Erscheinung nachgeht, auch ein Bild von ihr geben, will energisch ausprägend schildern und gelangt solchermaßen zur Ubertreibung. Ähnlich bezeichnend sind auch die wohlgeründeten und zum Theil vom Winde allmälich schief und um ihre Axe gedrehten Baumstämme,[3] welche sich in vielen Kupferstichen Dürer's finden und seiner in dieser Technik waltenden Vorliebe für metallische und metallähnliche Gebilde entsprechen, denn die Stamm- und Astbildung gewisser Bäume hat etwas erzgußähnlich Zähes und Gediegnes. Besonders an Föhren und gedrangen, sehnenstarken Buchen freut sich sein junges Auge.

Seine Kunst, Feuer, Wetterleuchten, Strahlen mit

---

[1] Vgl. oben S. 239 und die Stiche: S. Eustachius (Ba. 57) und S. Hieronymus (Ba. 61), sowie eine Zeichnung in Wien (Br. 532) und eine in Mailand (Br. 203).

[2] Vgl. die von Bartsch unter den Nummern 61, 63, 93 verzeichneten Stiche.

[3] Vgl. folgende Stiche: Ba. 1, 41, 57, 69, 93, 94.

Linien auszudrücken, hat schon Erasmus von Rotterdam hervorgehoben und es genügt, wenn ich noch daran erinnre, wie prachtvoll er geistflammende Glorien und die untergehende Sonne darstellt. Andres aber führt zur Milderung, Verfeinerung, gemüthlichen Individualisirung seines Styls und scheint besonders seiner Holzschnittmanier genehm und förderlich zu sein. Indem er alte, rauhrindige, bemooste Eichen, halb zerbröckelte Ruinen zeichnet, schlichte Bauernhäuser mit Strohdächern, Wasserbinsen, Farren, Disteln, spießiges Gras und Getreide, rundlich geformtes, lappiges, gekräuseltes Laub, Kraut und Geblüme, Kohl- und Eichenblätter, Bärenklauen, anmuthig sprossende Erlengruppen, Epheu, zierlich ausgreifendes und sich ringelndes Geranke, faserige Wurzeln, kahle Dornbüsche, geflochtene Gartenzäune, holperige Wege, ferne Hügelzüge, Waldsäume, See- und Meergestade, indem er all das mit treulichen Blicken nachbildet, wird sein Vortrag wärmer, freundlicher, wird er eben ächt dürerisch. Er lernt leichter und zwangloser artikuliren, gewinnt mit der nöthigen Zügigkeit auch die nöthige Lockerung. Er findet so für seine graphische Sprache einen malerischen Ausdruck. Das eigenthümlich Malerische in seinem Styl, die frei rieselnde, feinfühlig undulirende Linienführung, welche von ungewissen Theilen der Erscheinung mitbestimmt ist, scheint sich hauptsächlich mit seinen landschaftlichen Studien entwickelt zu haben. Auf diesem Wege gelang es ihm, die schongauerischen und die italienischen Einflüsse zu überwinden, zu einem Neuen zu verarbeiten, worin die metallische Härte gelöst ist. Wir glauben zu spüren, wie seine meisterliche Hand den Konturen folgt und im freien Hintasten auch die

kleineren Abformen, Absätze, Höckerchen, Fältchen, die Schrunden, Narben und tausendfachen Spuren der Individualität und der Vergänglichkeit berührt. Wir fühlen ihren lebendigen Puls, ihre treuherzige Kraft. Wir hören die Feder auf dem guten alten Büttenpapier kritzeln. Es ist nicht zu sagen, wie persönlich und unmittelbar lebensnah seine Zeichnungen und Holzschnitte zu uns sprechen. Das Eichenknorrige, Bemooste, Rindenmürbe, Föhrenmilde seiner Linienführung hat etwas Väterliches. Ein weiser, starker Sinn hält die Zügel mit gelassner Hand und führt uns in die liebe Welt. — —

Seine Landschaften allein würden schon eine eigne Abhandlung verdienen, welche auch u. A. zu untersuchen hätte, welchen Antheil die Perspektive an der Poesie seiner Kompositionen hat. Es wäre darzulegen, wie er die heilige Familie gerne in winkelreichen Ruinen oder zerfallnen Hütten malt und ganze Wände durchbricht, um allerlei lauschige Ein- und Ausblicke zu gewinnen.[1] Es würde sich zeigen, wie er dabei ungleich umständlicher, und — es gibt kein besseres Wort dafür — gemüthlicher verfährt als die Italiener, welche auch hierin eine gewisse kühle Klarheit typischer Art erzielen. — Und schließlich würde sich auf diesem Weg auch die Frage beantworten, welche von der Kunstkritik, so viel ich weiß, bisher noch nicht einmal gestellt wurde, die Frage nämlich, warum Ruinen und Lotterhütten malerisch sind. Die romantische Auffassung erklärte sich dieß nur aus dem abstrakten, zu nicht vorhandenen Werthen abgewendeten

[1] Vgl. den Stich Ba. 2.

Gesichtspunkte der Ideenassoziation. Ihre Burgschwärmerei lebte wesentlich in Erinnerungen. Sie dachte an die hingeschwundne Herrlichkeit, baute in Gedanken die zerfallnen Trümmer wieder auf und bevölkerte sie mit den Gebilden der Phantasie. Damit hat aber die malerische Wirkung nichts zu thun.[1]

Sehen wir uns unter den Thiergestalten Dürer's um, so fällt vor Allem seine Behandlung des Pferdes auf. Er hat eine gewisse Vorliebe für alte, knochige Post- und Karrengäule mit ausgearbeiteten Muskeln, hängenden Hauttheilen und starker Behaarung an den Hinterbeinen, großen Hufen und schlappigen Nüstern.[2] Doch schon frühe und dann mit der freien Verarbeitung des italienischen Einflusses um so prachtvoller zeichnet er auch starke Kriegsrosse (wie das des Sankt Georg[3]) und schwere Lastpferde mit kugligen Hintern (wie in den verschiednen Kompositionen zum Triumphwagen Maximilian's). Weniger bezeichnend und namentlich in der Kopfbildung offenbar von fremdem Muster bestimmt ist das „kleine Pferd" und das Roß des „Ritters trotz Tod und Teufel". Beide lassen den Einfluß von Verrocchio's Reiterstatue in Venedig, mittelbar also die Überwirkung der Antike erkennen und haben etwas broncemäßig Stylisirtes.[4]

---

[1] Vgl. R. Vischer, Über das opt. Formgefühl, 1873, S. 27.

[2] Vgl. die Stiche: Ba. 97, 57 und die Holzschnitte: Ba. 64 und 131.

[3] Kf., Ba. 54.

[4] Jedoch ist in mancher Hinsicht so viel ächt dürerischer Realismus darin enthalten, daß man schon deshalb und ganz abgesehen von dem anders zu charakterisirenden Geiste der Situation nicht begreift, wie Thausing das Blatt mit dem „Ritter trotz Tod und Teufel" folgen-

— Dürer braucht aber nicht hoch zu greifen, um das Höchste auszudrücken. Ihm gelingt es, wie Shakespeare, mit dem Gewöhnlichen erhabne und furchtbare Empfindungen aufzustören. Die grobschlächtigen Bauerngäule seiner apokalyptischen Reiter, dazu der elende, vom Schindanger geholte Klepper des Todes, sie trappeln geschäftsmäßig weiter über die Menschheit hin, gleich über Stock und Stein. Dadurch entsteht das Gefühl des Unabwendbaren, durchweg in's Unendliche Fortgesetzten und ihre werktägige Erscheinung vermehrt das Entsetzen, indem sie ihm den Anschein von Hohn verleiht. Dazu der äußerst unmittelbar bewegte, weitausholende und fuhrmannsmäßig vorhängende Hunger! Wahrhaftig, solche Gestalten des Verderbens sind schrecklicher als pathetische; denn die Miene des Zorns hat augenblicklichen, also ungewöhnlichen, vorübergehenden Charakter. — In diesem Zusammenhang muß auch ein Gebilde ächt dürerischer Phantastik, das in rasendem Lauf fortstürzende Einhorn hervorgehoben werden.[1] Seine rauhzottigen Beine stampfen den Boden mit eiserner Schnellkraft und der halb einem Steinbock, halb einem Pferde ähnliche Kopf verkündet mit seinen stieren Augen, mit seinem Blöken und Knirschen eine urgründliche Feuergewalt ohnegleichen. Dürer hat damit den antediluvianischen Granitgehalt seiner eignen Genialität an den Tag gelegt.

Jedoch es handelt sich hier zunächst um die charakteristische

---

dermaßen beschreiben konnte: „Unerschrocken, unverwandt verfolgt er seinen Weg durch die dunkle Bergschlucht, getragen vom edelsten Gaul, gefolgt von seinem treuen Hunde“ (1. Aufl., S. 452).

[1] Eisenstich, Ba. 72.

Erfassung physischer, peripherischer Qualitäten. Und in dieser Hinsicht ist auch zu beachten, wie er den dickhäutigen, wampigen, runzlichen Leib des Nashorns[1] kennzeichnet und hart gebuckelte, krokodilähnliche Drachenrücken.[2]

Die andre Seite seiner Linienmanier, das Zügige, Freilaufende offenbart sich dagegen am Glänzendsten in den mächtigen Schweifen seiner Rosse und in heraldisch behandelten Vogelschwingen.[3] Besonders ist es das Adlergefieder, worin sie die höchsten und homogensten Triumphe feiert.[4] Das Adlergemüth altdeutschen Wesens ist ihm selber eigen, es leuchet flammenäugig und rauscht mit breiten Flügeln in seiner Kunst. —

Wenn wir nun übergehen zur Betrachtung seiner Menschengestalten und uns fragen, wie er dabei das Stoffliche verwerthet, so handelt es sich vorerst um die Bekleidung. Bald schildert seine Hand mit starkem Nachdruck schwere Gewänder von dickem Tuch oder Bauernloden, rauhe Mönchskutten, Fuhrmannsmäntel, die oft wie halb naß oder kaum erst auf dem Leib getrocknet aussehen und dabei spricht besonders die Qualität der Kreide mit. Doch auch von seiner markigen Holzschnittmanier dürfte solche Liebhaberei angeregt und bekräftigt worden sein. Und selbst in Stichen

---

[1] Hz. Ba. 136.

[2] Z. B. im Gebetbuch Kaiser Maximilian's.

[3] Vgl. z. B. die Stiche Ba. 77, 100, 101 und den Holzschnitt Ba. 122.

[4] Z. B. in der Ehrenpforte Maximilian's, Ba. 138. In diesem Zusammenhang ist auch die stylvolle Art zu beachten, wie er himmelhoch aufstürmende, wallende Flammensäulen darzustellen weiß (vgl. die Apokalypse).

ist sie da und dort erweislich.[1] Ebenso sehr neigt diese starke Sehne seiner Manier zur Darstellung des Leders und seiner zähen, durch die Plastik der Glieder, sowie durch Nässe erzeugten Falten. Die Richtigkeit dieses meines ersten Eindruckes, welchen ich bei der Durchsicht einer ziemlich zahlreichen Dürer-Sammlung[2] gewann, prüfte ich mit verschiednen Sorten von Leder und fand sie auffallend bestätigt, so daß ich fast glauben möchte, Dürer habe in seiner Werkstätte vielfach nach Modellen von Leder stylistische Gewandstudien gemacht. Seine Kunstheimat erscheint so als ein höheres Reutlingen mit ziemlich großem Gerberviertel, wo es stark nach Loh riecht und wo man auch reichen Vorrath und sonderliches Gefallen an Wasserstiefeln, Nestlerarbeiten, Riemenwerk, Sattelzeug, Schweinslederfolianten, Dudelsäcken, ledernen Strümpfen, Hosen, Wämsern, Polstern u. dgl. hat, wo mitunter selbst Tuchgewändern ein Gepräge verliehen wird, als ob sie aus einem Gerberhof geholt oder vom Kürschner gemacht wären;[3] so sehr treibt seine angeborne und namentlich in Verbindung mit dem Handwerk der Holzschneider erstarkte Art zu diesem ihr genehmen Stoffgepräge hin und es ist zugleich hiemit jene nicht minder bezeichnende Art seiner Darstellung von alten Pferden und des Nashorns

[1] Vgl. Ba. 58, 49, 18, 79.

[2] Im Museum zu Breslau.

[3] Vgl. z. B. folgende Stiche: Ba. 91, 86, 15, 18, 99, 7, 90, 5, 11 und von Holzschnitten Ba. 96, 155 und 153, von Handzeichnungen das sinnirende, behäbige Mädchen von 1515 in Berlin und die säugende Maria in Wien (Br. 537). Darin folgt ihm auch H. Burckmair d. ä. in manchen Arbeiten.

in Anschlag zu bringen. Bisweilen aber verbindet sich mit diesem Zug wieder jene eigenthümliche Wendung zum Malerischen, eine gewisse Lockerung, so daß fast ein zunderartiger Eindruck entsteht, namentlich in breiten, mürben Kreidezeichnungen, die oft durchweg, selbst im Nackten, einen Anklang an zerfeuchtetes Leder oder schrundigen Feuerschwamm enthalten. [1]

Mit solchen Baßgeigenstrichen kontrastiren aber gar fein gezogne Violintöne, wenn er uns zarte Leinwand oder glänzende Seidegewandung in ihrer vornehm flatternden Bewegtheit vorführt. Dabei findet sein stylistisches Gefühl mannigfaltigstes Genügen: ein Andres an dem kleinen Geknitter der Seide in Gelenkbiegungen und unstetem Wind, ein Andres an den weichen Straffungen und Wölbungen gefütterter Atlasröcke. [2] Besonders seine Feder sowie seine Metallgraphik [3] bewährt sich darin.

Ebenso stoffsinnig, wenn auch seltner und nicht in so charakteristischer Art, verbindet sich seine tief künstlerische Natur mit Stoffen andrer Gattung, stählt sich in flammenden Helmen und Harnischen, beruhigt sich in fügsamer Wolle, sattem, mildleuchtendem Sammt. Ganz meisterhaft sind auch seine Pelzverbrämungen. „Das Fell der höheren Säugethiere ladet zum Streicheln ein" und man spürt seinem gefühligen Vortrag im höchsten Grade an, wie gern er auch

---

[1] Vgl. z. B. das Bildniß des Erasmus (mit Kreide) von 1520 (Br. 256).

[2] Vgl. den Holzschnitt Ba. 101.

[3] Vgl. oben S. 235 und Ba. 6, 107, 77, 26, 40, 74 (unteres Gewand, Leibchen weiche Wolle), 25.

Felle berührt und wir folgen seiner Hand.[1] Wie höchst pelzig ist doch die schläfrig in sich zusammengekauerte Katze im berühmten Bilde von Adam und Eva (Kf., Ba. 1) und in der Albertina jener Hase, dessen raschen Athem und schnuppernde Nasenbewegung man zu sehen wähnt. Dieß führt aber wieder zum Leder zurück, denn wenn wir die Unterkleider seiner Marien näher betrachten, so finden wir häufig eine Pelzborde und oft scheint es, als ob der ganze Rock pelzgefüttert oder schlechtweg ein nach Innen gewandter Pelz, also ein Lederrock wäre. Unzweifelhaft ist dieß der Fall in jenem eigenthümlichen Bildchen, das „der Traum des Doktors" betitelt wird. Der Doktor hat einen leichten Lederschlafrock an, dessen pelzige Innenseite unten an seinem linken Bein sichtbar ist.

Es geht mir die nöthige Fachkenntniß ab, um die überall erhellende Kunst seiner Stoffbezeichnung auch in den Fällen aufzuweisen, wo es sich um Gewebe von neutralerem, weniger hervortretenden Charakter handelt. Dazu müßte man bei Webern, Schneidern und Kostümforschern Rath holen. Es fehlt nicht an Beispielen, wo er dünneres Zeug, Nesseltuch, Kaschmir, Seidesammt,[3] weiche, ungestärkte Lein-

---

[1] Vgl. die Behandlung des Pelzkragens in seinem Selbstbildniß zu München und in den Porträten von Holzschuher, Pirckheimer und Friedrich dem Weisen.

[2] Vgl. von Stichen: Ba. 37, 39, 35, 41, 34, 38, 36, 44; namentlich aber 40, worin der ganze Unterrock Maria's pelzgefüttert scheint.

[3] Vgl. von Holzschnitten die Apokalypse und Ba. 102; von Zeichnungen den knieenden Hungersberg in Wien, Br. 542.

wand,[1] ja selbst Schleier vor sich gehabt zu haben scheint. Wo er aber weicheres Tuch verwendet, ist dasselbe von jener eigenthümlichen Schwere und Gediegenheit, die man nur in Alterthumssammlungen an erhaltenen Gewandstücken aus jener Zeit, dagegen an modernen Kleidern nicht findet; höchstens etwa die Volkstrachten kulturferner Gebiete geben einen Begriff davon. In seinen Bildchen von Dörflern (welche mir Studien zu einem „Bauerntanz“ für irgend ein Wirthshaus zu sein scheinen) glaubt man neben Wollstoffen und Leder auch Zwilch zu sehen.[2] Manche Röcke und Mäntel sind ziemlich weichflüssig und nur sehr wenig geeckt, jedenfalls in geringerem Grade, als ein Halbkenner voraussetzen möchte. Und dieß ist wohl zum Theil aus der Qualität der verwendeten Stoffe zu erklären.[3] Anderes ist sehr eckig und zwar so sehr, daß die Erklärung aus dem Objekt kaum Stich hält. Man glaubt oft die Spuren seiner zurechtrückenden, puffenden, stülpenden, zupfenden Hand zu sehen, wie sie gewaltsam eine Gruppe von kantigen Faltenbegegnissen und damit von halb ornamentiven Durchkreuzungen der Formen, Licht und Schattenlagen herstellte.[4] Und dieß führt also wieder auf den Zusammenhang mit dem spätgothischen Styl überhaupt, speziell aber mit der spätgothischen Bildschnitzerei[5] und Formschnittkunst zurück,

---

[1] Vgl. die Stiche Ba. 28 und 76 (Tuch des Weibes).

[2] Vgl. den Stich Ba. 83.

[3] Vgl. von Stichen Ba. 30, 33 und 101.

[4] Vgl. von Stichen Ba. 35, 41, 37 und den Holzschnitt Ba. 98.

[5] Vgl. von Holzschnitten Ba. 106. 98, 103, 76; von Kupferstichen Ba. 35, 44, 93. Das Gewand der Frau im letzteren erinnert an Veit Stoß.

wodurch die Ächtheit des Stoffgepräges mannigfach verdunkelt wird. Und es wäre dabei nochmals zu bemerken, daß diese Spuren alterthümlicher Formengebung sich zum Theil aus den noch nicht ganz überwundenen Nachwirkungen abstrakter Umrißmanier erklären, welche namentlich im Holzschnitte ihren planimetrischen Charakter nicht ganz verläugnen kann noch will, aus der unvollkommnen Reife perspektivischer Anschauung. [1]

Mehr Anhaltspunkte zum Verständniß seines Gewandstyles sind kaum nöthig und ich brauche von Dürer wohl nicht wie von Vorgängern desselben anzunehmen, daß er auch künstlich drapirte Steifleinwand, zerknülltes Papier oder etwa gefrorne Bleichwäsche zu seinen Studien benützt habe. Doch fehlt es nicht an Gewandbildungen von derartigem Anschein, wo ihm ein optischer Gegensatz mit klaren und streng begrenzten, scharf umknickenden Flächen erforderlich däuchte. [2] Gesetzt aber, daß auch er solche Vorlagen benutzte, so ist auch zu vermuthen, daß er ihnen unter Rücksicht auf andre Stoffe und auf natürliche Kleider nur eine bedingte Geltung ließ. Die Faltennester, wie sie z. B. in der Apokalypse vorkommen, gemahnen selten leinwandartig, sondern meist mehr wie dünnes, aber hartbrüchiges Wollzeug, zum Theil auch wie Sammt und leicht gefütterte Seide. Auch kann man solche Formen an befeuchtetem Leder, frischen

---

[1] Vgl. oben S. 231 und 166, 167.

[2] Vgl. die grüne Passion von 1504 und die Gewandstudie zur Himmelfahrt in Wien (Br. 578), die Kreuzabnahme in Florenz (Br. 969) und den unteren Theil des Kleides der Maria von 1514, einer in Berlin befindlichen Handzeichnung.

Kalbsfellen [1] und verregneten Soldatenmänteln finden; vorausgesetzt, daß die nöthige Zerwühltheit vorhanden ist.

Doch ist auch im Sinne dieser weicheren Formen dürerischen Gefältes der unterste Grund ein subjektives Streben, das die objektiven Gebilde nach s e i n e n Bedürfnissen behandelt und verwerthet. Und d i e s e s Streben empfing dann wohl seine erste Nahrung auf technologischem Wege und zwar vorab mit der Goldschmiedearbeit. Wie dieselbe, bei ihrer hohen Ausbildung gegen Ende des 15. Jahrhunderts, zu einer mehr kurvenartigen und geschweiften Stylisirung gelangte, haben wir gesehen. Die holzmäßigen Schnittformen und Kanten müssen sich mit metallartigen Bügen und „Schnörken" vermitteln. Ächt spätgothische und nur mit wenigen Renaissance-Motiven versehene Goldschmiedarbeiten sind nun die kraus geblümelten Prachtleuchter in der Darstellung des vor dem flammenäugigen Heiland knieenden Johannes. Und diesem Geschmack entspricht hier wie in vielen anderen Blättern die quirlförmig verwirrte, „gerumpfte" Faltengebung. Dieselbe ist jedenfalls mehr rundlich als kantig behandelt, wiewohl höchst herb und kontrastreich, und ich möchte zu ihrer Bezeichnung das österreichische Wort: „Gewurl" vorschlagen. Das sind die optischen Koloraturen und Fiorituren damaligen Bildstyls in Deutschland. Und Dürer gab sie auch später, als er zur Renaissance überging, nicht ganz auf, er modifizirte sie nur, suchte sie dem neuen Geschmacke anzugleichen, indem

[1] Die Probe einer bequemen Vergleichung ermöglicht der mit einem Kalbsfell bekleidete „Ercules".

[2] Vgl. den Holzschnitt Ba. 102.

er sie milderte und ihren Umfang beschränkte, dagegen die führenden Melodien, zumal die großen Hauptformen der Gestalt klarer heraustreten ließ.[1] — Wie aber erklärt sich nun der Widerspruch in diesem Erklärungsversuche? Hat es hier einen Sinn, an nasses Tuch oder an Fensterleder, Kalbshaut und zugleich an Metall zu erinnern? Doch wohl. Denn wir müssen unterscheiden zwischen mittelbarer und unmittelbarer Wirkung der Technik. Der Einfluß der Goldschmiedeplastik war eine allgemein wirksame Thatsache, auf deren Grundlage die Malerei mit ihren andern Mitteln, also modifizirend, weiterging. Namentlich mit der freieren Entwicklung und Entfaltung der graphischen Künste durch Dürer's Hand mußten neue Qualitäten hinzutreten, die theils aus den verschiednen Charakteren dieser Technik erflossen, theils aus neuen Instinkten und Gesichtspunkten der malerischen Anschauung. Daß aber das Erste und Innerste derselben, wie in der Kunst überhaupt, subjektiver Wille, also von Außen her, objektiv, nicht erklärbar ist, dieß haben wir bereits erkannt. Deshalb ist hier auch Dürer's Stylisiren zunächst einfach als ein Verändern anzusehen, als ein Verändern selbst des Stoffgepräges der gegebnen Naturform. Aber indem er verändert, schöpft er doch nicht aus dem Leeren, er knüpft unbewußt an gewisse andre Naturformen an und so konnte Vereinzeltes und relativ Fernliegendes zur Erklärung seines Styls herangezogen werden. Es ist jedenfalls ein Ineinander von Bezügen, womit wir es zu thun haben und deshalb ist es auch denkbar, daß er zuweilen

[1] Vgl. die beiden „Triumphwagen“.

nach Ledermodellen zeichnete. Sie mochten ihm dienen, seine Stylistik näher mit seinem Realismus zu vermitteln; denn sie sehen natürlicher, lebendiger aus als die mantegnesken Schablonen von Papier und gesteifter Leinwand, da sie ein Nachgefühl der Thierhaut gewähren. —

Schließlich wäre gegenüber der immer noch starken Herrschaft des klassizistischen Geschmackes auf das Bestimmteste zu betonen, daß weder die Eckigkeit noch das „Gewurl" in Dürer's Faltengebung einfach und durchweg als eine häßliche Seltsamkeit hingenommen werden darf. Sie hat so gut ihr Recht und ihren Reiz wie die nicht minder abstrakte Leere und Milde hellenistischer Drapirung, welche mit ihrem weichen Wellenschwung zuweilen absättigt und das Gefühl der natürlichen Besonderungen vermissen läßt. Dürer hat gar manches Marien- und Apostelgewand gezeichnet, dessen positive, über den Geschmackswandel erhabne und von Übertreibungen freie Schönheit vollauf empfunden sein will.[1] —

Es wäre nun noch zu erforschen, wie er die Bestandtheile damaliger Bekleidungsweise verwendet; doch muß ich mich auf die Bemerkung beschränken, daß er augenscheinliches Gefallen fand an der Landsknechtstracht mit ihren geschlitzten Puffärmeln. Sie kam wohl seiner alten Neigung zum Theilen und zugleich seiner neuen zum derben Schwellen entgegen. Auch Zaddelsäume, die ja dem spätgothischen

[1] Vgl. die schönen Knickungen in folgenden Stichen: Ba. 34, 39, 41, 47, 49, auch, wiewol nicht in gleichem Grade: 42. — Die einfache Großheit der Gewandung, welche den „vier Aposteln", dem Abendmahl von 1523 (Ba. 53), dem sogenannten „Luther" in Wien (Br. 523) und dem Apostel Philipp (Ba. 46) eigen ist, bedarf kaum der Worte.

Styl so sehr genehm erscheinen, fehlen nicht im Schatz seiner Werke.[1] Die lockere Art, wie er dieß vorträgt, erinnert an seine Naturstudien, aber auch an seine heraldischen und dekorativen Kompositionen. Er schwelgt sichtlich darin, die akanthusartig gelappte und schwungvoll flatternde Helmdecke mit ihren mannigfaltigen Biegungen und Drehungen darzustellen.[2] Wichtige Anhaltspunkte der Kritik seines Styles scheinen mir auch architektonische und ornamentale Bestandtheile in der Ehrenpforte, sowie im großen und kleinen Triumphwagen Maximilian's, denn es gibt sich dabei die landschaftliche Ader seines Liniengefühles kund in der Art, wie er das Akanthusblatt des korinthischen Kapitäls an seinen Umrissen leise wellt, so daß die bekannten strengen Konturen sich wie zufällig lockern und den unmittelbaren Vortrag veranschaulichen, den Vortrag einer an freundliche Distinktion gewöhnten Empfindung, eines ebenso läßlichen als festen und zielsicheren Willens, zugleich aber seine natursinnige Vertrautheit mit den Formen des Eichenlaubs, der verschiednen Kohlgattungen, des Maishalmes, der Königskerze spüren lassen. An dem Umriß der Bärenklaue hat er so viel Gefallen, daß er ihn auch auf andre Gebilde überträgt, so z. B. auf die Profilirung dekorativer Delphine.[3] —

Wenn wir nun in seinen Bildern die Menschen für sich ansehen und zunächst darnach fragen, in welchem Grad und Umfang sie richtig und schön erscheinen, so erhellen

---

[1] Vgl. von Holzschnitten Ba. 2, 64, 131, 132.

[2] Vgl. von Stichen Ba. 100 und 101.

[3] Vgl. das Brustbild des Kaisers Maximilian mit der Einfassung, in Holzschnitt Ba. 153.

ohne Frage viele Mängel und Häßlichkeiten. Die Verkürzungen der Formen sind meistens wohl energisch angestrebt, aber häufig ungenügend, so daß z. B. die eine, halb abgewendete Gesichtshälfte noch zu stark hervorragt. Auch Unnatürlichkeit der Verhältnisse kommt vielfach vor und widerspricht seltsam seinen theoretischen Forderungen.[1]

Wir müssen nun aber die Häßlichkeiten in Dürer's Kunst noch näher, als schon geschah, zu verstehen, die in ihnen enthaltnen Elemente und Beziehungen genauer zu unterscheiden suchen.

Er hat offenbar eine gewisse Vorneigung zum Häßlichen, worin pathologische Befangenheit und freie, berechtigte Auffassung dunkel durcheinander wirken. Diese Unklarheit fordert aber gerade recht unsre Distinktion heraus. Wir müssen unterscheiden zwischen schlechtweg Mißgestaltetem, Niederzüchtigem, wodurch die Bildwirkung gestört wird, und den Fällen, wo es am rechten Platze zu sein scheint und eine künstlerische Stimmung weckt. Auch ist es nicht dasselbe, ob durch die Darstellungsweise eine ungerne, ungattige Figur entsteht, weil die Einzelformen auf Kosten des Ganzen betont, knüppelmäßig verholpert[2] und wie Eisen in der Esse verdreht und verbogen sind, sondern weil schon die künstlerische Wahl verknöcherte, geschnitzelte, oder knopfige und überschwellte Individuen aus dem Leben griff.

Wenn gesagt ist, daß Dürer Häßlichkeit nicht immer ganz bewußt darstellte, so ist nun vor Allem einzuräumen,

---

[1] Vgl. das überhohe linke Knie Christi im Stich: Ba. 20.

[2] Vgl. den Stich: Ba. 13.

daß gerade dieses Verhältniß schillernd und widerspruchsvoll ist. Er besann sich, wie seine Proportionsstudie von 1500 im britischen Museum beweist, schon sehr frühe über die Werthunterschiede der Gestalten und er fühlte sie trotz seiner grundsätzlichen Skepsis. Aber eben die Thatsache, daß er zweifelte, verräth einen unsicheren Instinkt in dieser Hinsicht. Er sieht das Häßliche und sieht es nicht. Er weist in seiner Proportionslehre nach: „wie man lieblich vnd heßlich ding mög machen“ (T, 2). Die letzteren sind ihm also ebenso nothwendige Bestandtheile der Erscheinungswelt wie die ersteren. Und zwar mit relativem Recht; denn Bildmäßigkeit soll vor Allem wahr sein. Sein bedingungsloser Sinn für ächte Erscheinung wird aber bestärkt durch seine spezialistische Anlage und diese durch jenen. Da er so sehr alle Einzelheiten im Häßlichen durchfühlt, dünkt ihm dasselbe kaum mehr häßlich und indem er die Wirklichkeit mit treuestem Fleiße darlegt, muß er immer wieder das Ungefüge, menschlichem Idealismus Ungenehme finden und mit Anerkenntniß seiner relativen Berechtigung verarbeiten. Das Ergebniß bleibt sich also gleich, ob er nun mit dem höheren Anspruch der Auswahl an die Erscheinung herantritt oder ob er voraussetzungslos das Sein als solches erfaßt: das Häßliche wird ihm schön, weil es ihm natürlich ist und weil darin Züge enthalten sind, welche, an und für sich betrachtet, seinem immer regen Sinn für Varietät der Arten und seinem hiemit übereinstimmenden Formtriebe gefallen können. Dieser ist selber wie die Natur, will Alles versuchen, überall unterwegs sein, alle Lebensformen durchfühlen.

So entsteht nun oft nicht nur Formwidrigkeit in der

Gestalt selbst, bedenklicher Mißwuchs, sondern auch ein Mißverhältniß zwischen Geist und Form. Wenn wir den heiligen Sebastian an der Säule[1] und den gegeißelten Christus[2] ansehen, so thun uns aus ästhetischen Gründen die Knochen und Muskeln weh. Anderseits können wir uns nicht darein finden, daß der h. Hieronymus in der Wildniß[3] ein Schustergesicht hat und nicht minder der Meerunhold[4] und daß die Frau, welche er auf dem Rücken trägt, so durchaus säuerlich und naserümpfig aussieht. Diese Köpfe sind, an sich betrachtet, ganz trefflich behandelt, aber eben nicht phantasiegerecht; man sieht ihnen zu sehr die schmutzige Gasse und die schlechtgelüfteten Zimmer an; sie sind zu gewöhnlich. Nicht als ob ich Idealgestalten für absolut erforderlich hielte. Es gibt ja auch ein persönlicheres und dichter an das Natursubstrat gebundenes Symbolisiren und ich bin der letzte, der dieß nicht schätzen würde. Böcklin hat zu seinem genialen Meergötterspiel breit grinsende, flachsblonde und rothhaarige Sennenköpfe verwendet, aber sie erscheinen durchaus stimmungsgemäß, weil sie gleichwohl Urwüchsigkeit haben. Dieß gilt auch mutatis mutandis vom „großen Herkules“, wiewohl seine Säbelbeine etwas störend sind.[5]

Jedoch auch Dürer's Kunst enthält Häßlichkeiten, welche tieferen Gehalt haben und nicht einfach als blöde Griffe und Geschmacklosigkeiten verurtheilt werden dürfen. Indem er jenen latschigen Viechkerl in grotesk antikisirender Rüstung[6]

---

[1] Kf., Ba. 56.
[2] Kf., Ba. 8.
[3] Kf., Ba. 61.
[4] Kf., Ba. 71.
[5] Kf., Ba. 73.
[6] Kf., Ba. 96 und 97.

zeichnete, der als ein andrer Mars neben einem Pferd steht, mag er sich mit kindlichen Freudeblicken gesagt haben: „Das ist ein netter Kerl!“ — Naive Kunst freut sich eben am Natürlichen und grobe, seltsame, unmanierliche Individuen erscheinen ihr um so natürlicher. Es steckt in ihren Gebilden ein eignes Lächeln, dessen Sinn nicht sowohl Begriff des komischen Abstandes zwischen Ideal und Wirklichkeit als gutmüthiges Vergnügen daran ist, daß es so merkwürdige Leute gibt.

Anderseits ist ja die Häßlichkeit gewisser Gestalten Dürer's in der teuflischen Bosheit der Dargestellten objektiv begründet, hat also abscheuliche und furchtbare Bedeutung. Manches ist dagegen von rein phantastischem Sinn und weder lustig noch düster gemeint. Dürer sieht und schildert zuweilen die Phänomenalität des Häßlichen und er scheint darin halb selbständig deutsch, halb von Lionardo inspirirt. Wunderlich erhaben, höchst stimmungsvoll betreffend wirkt z. B. die Häßlichkeit des Knechtes, welcher, vor Pilatus knieend, ihm Wasser in das Becken gießt,[1] ebenso, ja fast unheimlich das knochige, aufgedonnerte Weibsbild im Spaziergang[2] und der wahnwitzig superkluge, spitälerische Apostelkopf von 1508 in der Albertina zu Wien.[3] Man nehme die unverkennbar unter Lionardo's Anregungen entstandnen Abnormitätsprofile[4] hinzu und man wird zugeben, Dürer

[1] Kf., Ba. 11.

[2] Kf., Ba. 94.

[3] Vgl. Ch. Ephrussi, Étude sur le triptyque d'A. D. dit le tableau d'autel de Heller, Nürnberg, 1878, zwischen 20 und 21.

[4] Vgl. Ch. Ephrussi, les dessins etc. S. 125, 127, 129.

fühlt und findet auch in dieser Hinsicht typische, ächt bildartige Qualitäten. — —

Wie stark Dürer von Vorneherein zum Phantastischen geneigt war, bezeugt u. A. folgende Stelle in einem Briefe Melanchthon's an Hardenberg: „Memini Durerum pictorem, qui dicebat se adolescentem in pringendo amasse monstrosas et inusitatas figuras: nunc senem intueri naturam et conari, quantum omnino posset eam maxime imitari, sed experiendo se cognoscere, quam difficile sit non aberrare a natura.“ [1]

Dabei mag ein in Schwaben gebräuchliches Wort in Erinnerung kommen: „Recht wüst ist auch schön“. Dürer sucht und findet die seltsame Bildmäßigkeit, welche uns einen Stoß gibt. An die Stelle einfacher Monumentalität läßt er gern das verblüffend Ungeheuerliche treten.

Aber auch im Urtheile über die gewollten Häßlichkeiten Dürer's sind verschiedne Motive auseinander zu halten, nicht nur die naiv humoristische Meinung und das morphologische, an allen denkbaren Abarten menschlichen Aussehens sich erprobende Spielen, welches dann durch Lionardo bis zu einem gewissen Grade in's Typische gelenkt wurde, sondern auch die malerische Anschauung; denn der von Petrus geheilte Lahme, welcher so ziemlich einem abgezognen Hasen gleicht, fällt unter diesen Gesichtspunkt.[2] Verkrüppelte, überzwerche, sieche, abenteuerlich verlumpte Gestalten sind oft malerisch wie Ruinen und zerrissne oder welke Bäume, weil sie eine kontrastreiche Vielheit von optischen Reizen und eine nähere

---

[1] Vgl. Zahn. Dürer's Kunstlehre, S. 86.

[2] Kf., Ba. 18.

Vorstellung ihres organischen Innengefüges gewähren. Endlich liegt schon in Dürers individualistischen Anlage, welche auf das Bestimmteste die persönliche Eigenart charakterisiren will, eine übertreibende, hyperrealistische Neigung, welche, in Verbindung mit seiner Liniensprache und den spätgothischen Elementen in seinem Geschmack, leicht zur Häßlichkeit gelangt.

Wir haben aber bereits bemerkt, daß es auch eine angenehme Häßlichkeit gibt, worin doch wenigstens ein wohlgestimmter Ausdruck behäbigen Daseins waltet und eine gewisse Harmonisirung der von der Norm abweichenden Formen stattfindet; und wie sehr sich Dürer's Kunst darin auszeichnet, will anerkannt sein. Auch ist Herbigkeit der Formen nicht zu verwechseln mit Häßlichkeit. Das modische Auge ist so verbildet und verstumpft gegen den ästhetischen Werth des Individuellen, daß es sich nur moralisch mit ihm abfinden möchte, indem es dahinter den Gemüthsgehalt für sich und im Gegensatz zur verachteten Erscheinung bewundert. Schön erscheint solchem Auge nur eine gewisse kahle Allgemeinheit der Erscheinung, wie sie in Antiken der spätgriechischen Periode enthalten ist. Aller Ausdruck des unmittelbar Natürlichen dagegen als leidiges Bild der irdischen Bedingtheit.

In Anbetracht der starken Verbreitung dieser Ansichten muß nun betont werden, daß Dürer's Gestalten zumeist nicht sowohl häßlich als eben lebenswahr eigenartig sind. Man soll gegen die entstellenden Mängel, welche dabei zu Tage treten, nicht blind sein, aber man soll vor Allem ganz und voll das Positive erfühlen, den objektiven wie den subjektiven Werth seiner Menschendarstellung. Der Indivi-

dualismus in derselben will unvorgreiflich empfunden und verstanden, sein Wachsthum gerecht ermessen sein.

Es ist ein wesentlicher Bestandtheil seines gewaltigen Schaffens und Wirkens, daß er sich so sehr in das Getheilwerk der menschlichen Physis hineinarbeitet, und es hat sein Gutes wie sein Schlimmes, daß dabei die bereits beachteten, auf andren Wegen großgezognen Eigenschaften mitwirkten: die scharf ausprägende Kupferstichmanier sowie der nachdrückliche Holzschnittstyl und der in ihm enthaltne starke Rest planimetrischer Auffassung. Es verlieh seiner Kunst nicht nur Härte sondern auch kernige Kraft, daß er eine so große und lange anhaltende Vorliebe für das Hagebüchene hatte, für knorrige und lederzähe Leiber mit stark verarbeiteten und abgenutzten Partieen, vorstehenden Gelenken, buckligen Knien, schwieligen Ellbogen, Krampfadern, hängenden Hauttheilen. Welches helle Auge würde es nicht bewundern, wie er die feineren Züge, Rinnen, Grübchen, Ballungen, Drehungen in der Karnation darlegt, wenn es auch nicht übersieht, daß durch die Übertreibung, welche damit vielfach verbunden ist, die Totalität des Eindruckes mehr oder weniger beeinträchtigt wird. Wohl wahr, daß Styl, im betonten Sinn, klare Herausstellung des Wesentlichen, des Geistes der Erscheinung ist. Das ist aber nicht so einfach. Der Geist wimmelt von Geistern und seine Erscheinung ist eine Welt. Es gibt also auch eine andre Art Styl und diese findet sich in Dürer's Kunst. Indem er sich so sehr auf das Kleine im Nackten wirft, wird seine Kunst auch damit Kleinstylisirung, Partikelkunst, theils mehr in heraldischer, theils mehr in landschaftlicher Art. An seine

Studien in Wald und Feld fühlt man sich erinnert im Anschauen seiner Greisenköpfe. Das hochbetagte, faltenreiche Menschenantlitz, eine beredte Erläuterung seiner selbst, mußte ihn ganz besonders zu gründlichster Darlegung reizen.[1] Wie versteht er es namentlich, die Welt von ausdrucksvollen Fältchen um alte Augen, all die holperigen, zwizerlichen Formen zu zeichnen![2] Wie arbeitet er sich hinein bis zum geistglühenden Blick!

Und welche Vorstellung von unbeugsamer, nachhaltiger Kraft gewähren seine wetterharten, sehnigen Männer! Auch im guten Sinne erinnern sie an Eichen und Buchen. Es sind die werkthätigen Gestalten seiner Umgebung und er war der Meister, ihr charaktervolles Gepräge zu erfassen. Ganz und voll in ihrer streng begränzten Eigenart und mit all ihren unbewußten Sonderlichkeiten sind sie von Dürer abgebildet. Er lebt sich so positiv in sie ein, daß ästhetische Kritik verschmäht bleibt. Darum will nun auch Dürer's Praxis nicht überall mit seiner Theorie stimmen, welche als solche von prinzipiellen, also auch negativen Gesichtspunkten bestimmt ist. Er sagt einmal: „Der Morn angesicht sind selten hübsch der pflechsten nasen vnd dicke meuler halben; desgleychen jre schinbeyn mit dem knie vnn füß sind zu knorret, nit so gut zu sehen alß der weyssen, des gleychen jr hend; aber ich hab jr etlich gesehen, die da sunst von dem gantzen leyb so wolgeschickt vnnd ertig sind gewest, das ichs nicht baßgestalter gesehen, noch erdenckenn kan" (T, 3).

---

[1] Vgl. das Bildniß seiner Mutter von 1514 in Berlin, Handz.

[2] Vgl. den bärtigen Greisenkopf in Berlin und den Antorffer Greis in Wien (Br. 566).

Daß er schon in früherer Zeit an schöneren Mohren Gefallen fand und sich ihre Elastizität und lockere Gelenkigkeit merkte, ist aus seinem Gemälde der Anbetung des Christkindes durch die Magier in Florenz zu ersehen. Der Mohrenkönig ist hier verhältnißmäßig gut gebaut und weich bewegt (abgesehen von den schlecht verkürzten Füßen). Auch in Andrem, so in den Darstellungen von Adam und Eva, strebt Dürer in seiner Weise nicht nur nach Normalität, sondern auch nach Anmuth. Allein nebenher und in fernerer Folge zeichnete Dürer so viele „knorrete knie vnn füß", daß man kaum begreift, wie derselbe Mann dieß in seinen Schriften als eine Häßlichkeit bezeichnen konnte.[1] Er stand eben darin unbewußt unter der Vorherrschaft seines Kleinsinnes, zugleich aber unter der letzten Nachwirkung des planimetrischen Bannes der älteren Kunst. Jedoch besonders in der Behandlung der Muskeln fehlt ihm oft das genügende Maß perspektivischer Anschauung. Er folgt zu sehr dem graphischen Zuge zum Profiliren auch in der Vorderansicht. Daher sehen die Muskeln oft aus, als ob sie halbwegs zur Seite, in Profilstellung, gedreht wären. Und bei Einzügen, wie z. B. an der Achselhöhe, entstehen solchermaßen leicht seltsam gespannte, gezwickte, geklemmte Sternfalten, wodurch die Fülle und der Umfang der Achselwölbung üble Einbuße erleidet. Am Meisten wird er natürlich durch seine derb umreißende Holzschnittmanier[2] hiezu verführt; aber auch in

[1] Mit Bewußtsein scheint dieß betont in jenen Bauernbildchen, wozu ihm wohl wendische Marktleute aus der Umgebung Nürnbergs als Modelle dienten. Vgl. Kf. Ba. 89.

[2] Vgl. das Männerbad (Ba. 128), Christus in der Vorhölle (Ba. 14), das Titelblatt zur großen Passion u. A.

Kupferstichen,[1] Zeichnungen und Ölgemälden ist es nachweisbar. Wir finden also an seinen nackten Menschengestalten dieselbe Konsequenz des linearen Flächenstyls wie an seinen Gewandungen, obgleich er so weit über seine Vorgänger hinaus gelangt ist.

Wie verhält sich seine Kunst nun aber zu anderen Äußerungen seiner Proportionslehre über die verschiednen Typen menschlicher Gestalt? Er spricht wiederholt von den „manicherley complexionen": — „also haben die starcken herten gebrech in jrem leyb wie die lewen, aber die schwachen sind liders gebrechs vnn nit so quallet" (T, 3). Auch spricht er einmal von „eim schwancklen bild" (ibid.) und meint damit eine linde, schwache Gestalt. Sodann sagt er: „Also finstu die erwachsen jugent glat, eben vnd fols leybs, aber das alter ist vneben, knorret, gerumpfen vnn das fleisch verzert" (ibid.) — „Ein yedliche Art (von Menschentypen) brauch besunder in sundern bildern." Das stimmt so ziemlich zu seiner Praxis, welche durchaus nach Mannigfaltigkeit und spezialisirender Charakteristik strebt. Aber doch schildert sie uns selten die in ihrem Werth erkannte vollsäftige Blüthe, die biegsame, geschmeidige Kraft der Jugend, die milde, wellengelinde Üppigkeit des jungen Weibes und, wo es geschieht, zumeist mit einer verherbenden Umbildung. Er bleibt fast immer männlich in nordischer Art. So erscheint auch die Stärke in seinen Werken mehr hartfügig, knochen- und sehnenhaft als voll und elastisch. Es darf uns dieß aber

---

[1] So im knieenden S. Hieronymus (Ba. 61) und im Sebastian an der Säule (Ba. 56). — Vgl. mein Buch über Luca Signorelli, 1879, S. 153.

nicht abhalten, die Züge von Anmuth, ja von Schönheit in seiner Kunst zu erkennen, seien sie nun mehr oder weniger streng umrissen. So manche Engelsgestalt seiner Hand ist ein wahrer Typus unsrer germanischen Romantik, ein ächtes Waldfräulein.[1] Und seine Marien sind keineswegs immer nur solide Bürgersfrauen, von jener tüchtigen Wirthlichkeit wie z. B. im Bilde der heiligen drei Könige zu Florenz.[2] Der Kopf der Maria am Baum[3] ist von plastischem Ebenmaß. Und wie rührend lieblich ist doch die ganze Erscheinung der Maria von 1518![4] Umspielt von frohen Geistern lautern Wohlgefallens, ein schönes Blut, voll Unschuld und träumerischer Jugend, das verkörperte Ideal des deutschen Volkslieds. Auch die Eva neben Adam,[5] sowie die Eva in der Vorhölle, jenen Meisterstücken seines Grabstichels,[6] auch die zu Füßen Apollos sitzende Diana[7] haben ihren vollen Antheil an der urbildlichen Vorstellung edler, wohlbeschaffner Weiblichkeit. Wie sehr er auch die Großheit im Nackten sieht, davon zeugt u. A. die Rückenbietende unter den vier Hexen,[8] das Traumbild des Doktors.[9] Ja selbst der übertragne Leib des großen Glücks,[10] obgleich das ältliche,

---

[1] Vgl. d. Kf. Ba. 25 und d. Hz. Ba. 78.

[2] Anmuthig ist auch die Maria im Hz. von 1511. (Ba. 3) und die Maria von 1516, Fdz. in Berlin.

[3] Von 1513, Kf. Ba. 35.

[4] Kf. Ba. 39.

[5] Kf. v. 1504, Ba. 1.

[6] Kf. v. 1512, Ba. 16.

[7] Kf. Ba. 68.

[8] Kf. v. 1497, Ba. 75.

[9] Kf. Ba. 76.

[10] Kf. Ba. 77.

verständig lächelnde Antlitz, die eingesunkne Brust und derbe Karnation an Bauch und Beinen nicht gerade göttlich gemahnen. Das ist eben eine ausgezogne Bürgersfrau und verbildete Augen erschrecken bei ihrem Anblick. Aber alles Naturnackte übt mehr oder weniger diese Wirkung auf modernen, an glatte Gipse gewöhnten Geschmack. Die Wahrheit ist, daß dieser Körper bei aller Übernährung und Abgenütztheit doch sehr viel urwüchsige Form enthält. Und wie herrlich ist ihre satte, lebensvolle Plastik durchempfunden, wie innig identifizirt sich die modellirende Linienspradhe mit dem organischen Gebilde! Dürer hat offenbar vornehmlich einen Typus benützt, der im Frankenlande, zumal in Nürnbergs Umgebung zu Hause scheint und wohl auch seiner Frau eigen war. Diesen Typus kennzeichnet hohe, bäumige Gestalt, helles, aber festes Auge, röthlich blondes Flachshaar, gebogne Nase, starkes Kinn, herb gesunder Ausdruck, schwerer Gliederbau, harte apfelartige, kühl blühende Karnation; ein ächt germanischer Schlag, der entschieden walkürenmäßiger aussieht als die Heroinenrace unsrer modernen Theater. Doch gesetzt, daß Dürer dafür einen besonderen Sinn hatte, so war wohl seine Auswahl an Modellen dieser Gattung eine beschränkte und er mußte sich auch mit älteren begnügen.

Desgleichen ist an wohlgestalteten Männern nicht gerade Mangel in seiner Kunst. Den Adam in Madrid haben wir bereits darauf hin betrachtet. Nahezu vollkommen normal ist der Körper des heiligen Sebastian am Baum (Ba. 55); herrlich entwickelt namentlich seine Brust. — Jünglingsgestalten gibt Dürer zuweilen eine Art von Handwerks-

burschenschönheit, wovon ja auch in seinen jugendlichen Selbstbildnissen etwas enthalten ist.[1] — Und wie er das individuelle Charaktergepräge zur königlichen Würde erheben kann, davon zeugen so manche Apostelköpfe. Aber auch in der annähernd typischen Darstellung des gereiften und des greisenhaften Alters kommt ein nationaler Zug zum Vorschein. Der Adam in seiner kleinen Passion[2] ist ein ächter Germane, hochbeinig und langlockig, ebenso der Simson in jenem Holzschnitt aus früher Zeit (Ba. 2). Es ist der „wilde Mann“ unsrer Waldmähren, den er uns auf dem Einhorn darstellt.[3] Fast regelmäßig schön in deutscher Art sind jedoch einige Köpfe im Abendmahl und der des „Büßers“ (von 1510). Das sind ächte, prototypische Germanenhäupter, worin kühner Formenschnitt in Verbindung mit dem gemüthvollen Ausdruck ein romantisches Gesammtgepräge gewinnt.[4]

Noch wären aber einige Gestalten und Köpfe von positiver, internationaler Schönheit wohl zu beachten. Die Magdalena von 1504 (Ba. 121) ist bereits erwähnt, ebenso der durch einen so zarten Adel ausgezeichnete Heiland in Verklärung (Wien, Br. 546). Ich verweise hier nur noch auf den Körper des gegeißelten Christus in der grünen Passion, auf die weiche Wohlgestalt der Venus, welche den h. Antonius versucht (Wien, Br. 514) und jenes klassische Mädchenprofil von 1522 in der Sammlung M. Gatteaux

---

[1] Vgl. auch d. Kf. Ba. 87.

[2] Hz. Ba. 17.

[3] Rd. von 1516, Ba. 72.

[4] Hz., Ba. 5 und 119. Vgl. auch das große Christushaupt, Hz. Ba. App. 26.

(Br. 265). Die beiden letzten Blätter sind allerdings von einer gewissen Unbestimmtheit des Vortrages, so daß Dürer's Urheberschaft zweifelhaft erscheint.

Es ist nun keine Frage, daß diese und andre Proben von Schönheit nicht nur als glückliche Griffe zu erklären sind. Sein künstlerischer Blick war gewiß nicht so blind, daß er wohlgebaute Modelle als solche verkannte und schon seine Proportionsstudien mußten ihm hiefür mehr und mehr die Augen öffnen. Sagt er doch selbst, daß sie von Verlegenheit befreien, „sodann einer kumbt vnd wil von dir haben ein vntreuß Saturninisch oder Martialisch bild oder eins, das Venerem anzeygt, das lieblich sol sehen" (T, 4).

Um einen großen Schritt näher war er aber dieser Möglichkeit gelangt, als er das Schädliche, Bildwidrige der Buntheit, Mannigfaltigkeit, übermäßigen „verenderung",[1] dagegen den Vorzug der Einfachheit und Maßhaltung zu fühlen und klar zu erkennen begann. Daß er schon als jugendlicher Mann zeitweise mehr die breiten Hauptmassen der Erscheinung in's Auge faßt und daß seit seiner niederländischen Reise eine entschiedne Umstimmung, ein Emporgreifen in's Hohe und Typische wahrzunehmen ist, dieß wurde bereits hervorgehoben und es zeugt davon namentlich folgender Satz in seiner Proportionslehre: „Wir müssen gar mit grosser acht war nemen vnd fürkumen, das sich die vngestalt vnd vnschicklickeyt nit in vnser werck flecht, des halb sol wir die vnnützen ding in bildern zu machenn, was anders hübsch sol seyn, vermeyden. — Ye mer man alle

[1] Vgl. seine vier Bücher von menschlicher Proportion, T, 1.

heßlichkeit auslest (!), vnn macht dargegen gerade, starcke, helle, notturftige (d. h. erforderliche, zweckmäßige, lebenstüchtige) ding, die alle menschen gewonlichenn lieben, so besser wirdet das selb werck" (T, 3, B).

Aus andern Sätzen aber geht hervor, daß er über die Schönheit (im engeren Sinne) sehr skeptisch dachte und dieß ist allerdings höchst charakteristisch für seinen Standpunkt. Er macht immer wieder Halt vor der Erkenntniß, daß absolute Schönheit in der Wirklichkeit nicht zu finden und daß das Streben des einzelnen Künstlers darnach subjektiv befangen, also mangelhaft ist. Die Ahnung des Besten, die in jedem Menschen wirksame Instinktion seiner Vollkommenheitsanlage scheint in Dürer, wie überhaupt in der damaligen deutschen Kunst, seltsam unterbunden, durch naiv charaktervollen Individualismus und durch Klügelei zurückgedämmt. Der zur Wirklichkeit gespannte Blick war getrübt gegenüber den inwendigen Idealen. Betonte, stolze Repräsentation gab es kaum, nur etwa landsknechtische Forschheit. Das Sein erfaßte man mit festem Griff, das Sollen vergaß man fast und gab ihm nur unsicher tastende Folge. Dürer fühlt wohl den Werth der Antike, aber er ist eben Dürer und in tiefen Zweifeln, wie er mit seiner Art sich darin helfen soll. Gott verleiht oft unvergleichliche Kunst. „Des sehen wir exempel bey der Römer zeyten, da sie in jrem bracht waren, was bei jnen gemacht ist worden, der drümer wir noch sehen, der gleychen von kunst in vnsern wercken yetz wenig erfunden wirdet. So wir aber fragen, wie wir ein schön bild sollen machen, werden etlich sprechen nach der menschen vrteyl; so werdens dann die andern nit nach geben

vnd ich auch nit an ein recht wissen, wer wil vns dann des gewiß machen; dann ich glaub, das kein mensch leb, der da inn der minsten lebendigen creatur sein schönstes endt möcht bedencken, ich geschweyg dann, in einem menschenn, der da ein besunder geschöpff Gottes ist, dem ander creaturen vnderworffen sind. Das gib ich nach, das einer ein hübschers bild bedracht vnd mach, vnd des gut natürlich vrsach anzeygen der vernunft eynfellig, dann der ander, aber nit pyß zu dem ende, das es nit noch hübscher möcht sein; dann solches steygt nit in des menschen gemüt.[1] Aber Got weyß solichs allein.[2] Wem ers offenbarte, der west es auch. Die wahrheyt helt allein innen, welch der menschen schönste gestalt vnd maß kinde sein vnd kein andre. — Nach solchen dingen rathschlagen die menschen vnd haben vnzelich vil vnderschidlicher vrteyl vnn suchen manicherley weg darnach, wie wol man dz heßlich eer bekumbt, dann das hübsch.[3] In solichem yrthumb, den wir yetz zumal bey vns habenn (!), weyß ich nit stadhafft zu beschreybenn, entlich was man sich zu des rechtenn hübsche nachnenn möcht. Aber gern wolt ich helffenn, so vil ich künt, das die grobe vngestalt vnsers wercks abgeschnydten vnd vermiten blyb; es wer dann sach, das einer mit sunderm fleyß vngestalt ding wolt machen (!). —

[1] Ähnlich folgende Stelle (T, 3 B): „Aber die hübscheyt ist also im menschen verfast vnd vnser vrteyl so zweiffelhafftig doryn, so wir etwan finden zwen menschen, bede fast (sehr) schön vnd ist doch keiner dem andern gleych, im keim eynigem stuck oder teyl, weder in maß noch art; wir verstand auch nit, welcher schöner ist, so blind ist vnser erkanntnus."

[2] Vgl. Zahn, Jahrb. f. Kunstw. I, 8.

[3] Vgl. Zahn, l. c. I, 7.

Nun kumen wir, wie forgemelt, wider zu der menschen vrteyl. Die achten etwan zu einer zeyt ein gestalt hübsch, zu der andern zeyt erwelen sie ein andre darfür. So nun die selben bei den meystern ein werck erfordern, so sol der meyster so vil künen, das ir begird settige; so ist er zu rümen. Dar zu muß er ein gewaltigen brauch haben, sol er jren willen leisten, (und) jm wer dar zu nutz, so er im gemüt verstünd, welliches die recht maß wer vnd kein andre, das er auch dasselb mit dem werck wirbet künnen anzeygen" (T, 2). Die Anerkennung der Geschmackskonvention, welche in diesem letzten Satze enthalten ist, verdient besondere Beachtung. Die Ideale, die Lieblingsformen einer Zeit haben ihr relatives Recht, wiewohl sie im Grund nur Seiten, Momente der Schönheit bezeichnen und sich sehr bald in maskenhafte Eitelkeit verlieren; sie bilden wohlthätige Regulative für die einzelnen Künstlerindividuen. Das verhehlte sich auch Dürer nicht und er würde, wenn er heute plötzlich unter uns erschiene, einer bekannten Behauptung G. Semper's über dieses Verhältniß sicherlich Recht geben. Dürer war ja damals der berühmteste Künstler in Deutschland und gewiß auch deshalb, weil er gewissen Modeansprüchen unsrer Vorfahren entgegen kam. — Das Ornamentive, Technologische, den Zusammenhang mit der gleichzeitigen Architektur in ihren Kunstgebilden haben wir bereits erkannt. Dabei spricht sich aber auch ihr ästhetisches Verhältniß zur Natur, ihre Wahltendenz aus. Sie hatten einige Lieblingstypen, die heute bäurisch genannt werden, aber gleichwohl, inmitten dieses gröblichen Charakters, ihren Theil an dem haben, was für schön gilt. Was den modern befangnen Neuling von seinen Gestalten

abstößt, ist zum Theil etwas volksthümlich Gutes, ist der Erdgeruch, ist der schöne Mangel an Erotik, d. h. an der erotischen Verweichung moderner Phantasie. Gewiß wirkt in jedem Kunstverhältniß und so auch im Schaffen Dürer's Etwas wie Liebe, ein dunkler aber sehr positiver Trieb der bildlichen Vereinigung mit andren Wesen, dabei ein unbewußtes Suchen nach dem wahlverwandten Urbild. Aber die üppige, schwelgende, dithyrambische Erotik gelangte doch erst mit dem antikisirenden Cinquecentismus in die moderne Kunst und erst mit Correggio und den französischen Boudoir-Malern kommt eine schwüle, elektrische Luft über die Gestalten und macht sie nervös pathologisch. Der ehrliche Dürer dagegen athmete noch in gesunder Kühle. — Es böte sich hier ein Anlaß, sowohl das Wesen der Kunst als das des Schönen (im gewöhnlichen Sinne) nach Maßgabe des Platonismus zu untersuchen, doch würde uns dieß in eine Welt von schwierigen Distinktionen hineinführen, welche für sich bedacht sein wollen. — Indem wir wieder Dürer's Proportionslehre aufschlagen, gelangen wir zu einer Stelle, welche an eine Äußerung Raphael's erinnert. Er räth seinen imaginären Schülern „von vil lebendiger menschen" das Maß zu nehmen: „Aber such leut darzu, die da hübsch geacht sind vnd derart mach mit allem fleyß ab! Dann auß viel manicherley menschen mag durch ein verstendigen etwas gutz zusamen gelesen werden durch alle teyl der glider, dann selten find man ein menschen, der da alle glidmaß gut hab" ꝛc. Dazu bemerkt er aber wieder: „Der verstand der menschen kan selten fassen, das schön in creaturn recht ab zu machen, vnn ob gleich wol wir nit sagen künnen von

der grösten schonheyt einer leiblichen creatur, so finden wir doch in den sichtigen (sichtbaren) creaturen eine soliche vbermessige schonheyt vnserm verstand, also das soliche vnser keiner kan volkumen in sein werck brinden" (T, 3). So gelangt er auf der Suche nach dem Typischen und Idealen immer wieder zum Individualen, also Realen. Denn wer die Natur studirt, „welicher sich in diesen dingen fleyst, eygentlich ein yedlichen teyl im menschen sunderlich zu durchsuchen, der wirdet alle notturfft (alles Nöthige, Rechte) zu seinem werck finden, mer dann er außrichten kan" (ibid.). Idealistisches Bestreben scheint ihm also subjektiv und deshalb eitel befangen, verblendet. „Aber vnmöglich bedunckt mich, so einer spricht, er wisse die beste maß inn menschlicher gestalt anzu zeygen, dann die lügen ist in vnsrer erkantnus vnd steckt die finsternus so hart in vns, das auch vnser nachdappen felt.[1] Welcher aber durch die Geometria sein ding beweyst vnd die gründlichen warheyt anzeygt, dem sol alle welt glauben, dann da ist man gefangen vnd ist billich ein solicher als von Got begabt für ein meyster in solchem zu halten" (T, 2 B). Indem Dürer solchen Ruhm ablehnt, bedenkt er die Grenzen der exakten Bestimmung des Schönen. Und dadurch gewinnt seine Skepsis gegenüber demselben ihren wichtigsten Anhalt. Die Proportionslehre gibt ja

[1] Vgl. Zahn, Jahrb. d. K. I, 8: „Niemand weiß das Schönst den got allein. Etliche reden darfon, wie die menschen sollten sein. Ich halte aber die natur für meister und der menschen wan für irsall. Die Wolgestalt muß unter dem haufen aller menschen begriffen sein. Welcher das recht heraus zihen kan, dem wil ich eer folgen, dann dem, der neu erdicht."

nur ein Schema der allgemeinen Norm des Menschenkörpers; mathematische Formel und lebensvolle Erscheinung decken sich ja nicht, sind ja nicht identisch. „Durch die Geometria magstu deins wercks vil beweyssen; was wir aber nit beweyssen künnen, das musen wir bei gutter meynung vnd der menschen vrteyl beleiben lassen" (T, 3, B). — Dabei hebt er die nicht näher bestimmbaren Qualitäten des menschlichen Hauptes hervor: „was seltzamer rundung es hab, des gleychen die andere ding, was seltzamer linien all bedarff, die man durch kein regel zihen kan" (T, 2, B).

Dieß führt uns nun zu näherem Erfassen der glänzendsten Eigenschaft seiner Kunst, der linearen Rhythmik, womit er die menschliche Gestalt modellirt. Wie dieselbe mit dem ornamentiven Zug seines Styls zusammenhängt, läßt sich am Klarsten in seinem Vortrag des Haares erkennen. Dürer's Neigung zu heraldischen Kurven findet darin eine eigne Befriedigung. Man erinnre sich nur an sein Selbstbildniß in München, an den großen Holzschnitt: das Christushaupt,[1] und an jene Bemerkung Karels van Mander über den Heller'schen Altar in Frankfurt: „— die Haare sehr fest gezogen und tüchtig mit Pinselstrichen hineingeschlängelt, gleich wie man es in seinen lobenswerthen Stichen zum Theil sehen kann".[2] —

Erst behandelt er das Haar gern sehr gekräuselt, wie ringelblumiges Goldschmiedezierwerk; dann wird durch den breiteren Wellenschlag jener anderen Rhythmik, welche, unter

[1] S. oben S. 213.

[2] Vgl. Kaufmann, l. c. S. 29.

italienischem Einfluß, ruckweise und mit Unterbrechungen in seiner Kunst Platz griff, eine weichere Lockung der Haare herbeigeführt.

Jedoch das wahre Tummelfeld dieses neuen, frei italisirenden Styls ist doch der nackte Leib. An den massigen Theilen desselben, an drallen Schenkeln, Hinterbacken, kahlen Schädeln lernt Dürer in seiner Art klare Abrundung, zügige Rhythmisirung, wobei er freilich mit seinem altdeutschen Hang zum heraldischen Überschwung leicht in's Strotzige geräth. Ganz klar lassen diese Wandlung z. B. die beiden Triumphwagen, die Studien zum Heller'schen Altar,[1] sowie die zwei Eisenstiche: der Verzweifelte und die Entführung auf dem Einhorn erkennen.

Was aber ist unter Rhythmus zu verstehen? Dieß zu beantworten ist erforderlich, sofern überhaupt eine wissenschaftliche, sinnbewußte Kritik erstrebt wird, und schon zur Ergänzung unsres Begriffes der Linienpoesie Dürer's nothwendig, aber freilich nicht leicht.

Rhythmus ist vor Allem dem Wesen der Musik eigen, von der wir ja diese Bezeichnung entlehnt haben, und wir bezeichnen damit im Gebiete der Bildkünste zunächst den wohlbewegten, lebensvoll harmonischen Strom der Formen, welche wir ja genetisch, successiv auffassen. Seine Bewegung soll wechseln, abspringen, stocken und wieder fort eilen, aber ihre Kontraste sollen sich in einer gewissen Gleichmäßigkeit auflösen, damit das Gefühl des Zusammenhanges nicht er-

[1] Auch die Studie zur Allegorie der Verläumdung in Wien, Br. 536 und die beiden Wappen von Nürnberg, Hz. Ba. 162 und Ba. app. 21.

lösche. Das Verschiedne, Divergirende soll im Fluß der Bewegung bleiben, Einzelheit lebendig in Einzelheit übergehen. Am Leichtesten und Einfachsten vollzieht sich dieß in der Wellenform. Daher neigt die malerische Rhythmik zu gelocktem Haar. Ihr reichstes Objekt und Vehikel ist jedoch der nackte Menschenleib, diese höchste Form organischer, selbständig zusammengefaßter und frei motorischer Erscheinung mit ihrer harmonischen Regsamkeit, mit ihrem unendlich scheinenden, aber klar einbeglichnen Reichthum von Konturen. Wir bezeichnen den ästhetischen Reiz ihres lebendigen Einklangs mit dem Wort Eurhythmie.[1] Darin ist aber Zweierlei enthalten: 1) die schöne, unsrem leiblich-geistigen Blicke wohlthuende Bewegtheit ihrer Konturen und 2) die Schönheit des Wuchses, der wechselseitigen Verhältnisse seiner Theile und die freie Harmonie seiner Bewegungen. Es ist nun keine Frage, daß die rhythmischen Konturen Ergebniß der im Körper selber waltenden Rhythmen sind. Wir empfinden an ihnen die Schönheit des Blutes und seiner Triebkraft. Aber gleichwohl ist mein subjektives Verhalten ein Anderes, ob ich in und mit meinem Blick an den Formen hingleite oder ob ich mich in die Formen versetze.[2] Jenes Verhalten könnte man nachfühlend nennen, dieses einfühlend. Indem ich aber dem Verlaufe der Formen nachgehe, fühle

---

[1] Vgl. Fr. Vischer, Ästhetik, III, 44—51, 187—189, 232—238, 444 f., 616—632; und A. v. Zahn, Dürer's Kunstlehre, 1866, S. 16 ff.

[2] A. v. Zahn hält die von Weiß ausgesprochne Ansicht, daß die physisch befriedigende Bewegung des Auges hiebei zu berücksichtigen sei, für ungerechtfertigt (vgl. l. c. S. 18), scheint aber nicht zu bedenken, daß unser ganzer innrer Mensch in unsrem Sehen sich fortbewegt.

ich auch an und hiemit ein. Beide Anschauungsarten verbinden und ergänzen sich also.[1] — Allein in Wirklichkeit gewinnt doch häufig die eine oder die andre einen stärkeren Nachdruck. Das lehrt schon die Geschichte der Architektur, welche z. B. in der gothischen Periode wesentlich struktiv, also einfühlend gesinnt war, so daß das ästhetische Leben ihrer Dome in den fungirenden Gliedern und in der Organisation, also im inneren Rhythmus ihres Aufbaues liegt, während die Renaissance schon durch wohlthuend abgetheilte und ausgeschmückte Flächen, sowie durch stylvolle Profilirungen eine Augenfreude gewährt, worin das Gefühl des Organischen verhüllt bleibt. Die Renaissance ist also ein wesentlich optischer,[2] mehr an die Konturen gebundner, auf Nachfühlung angelegter Styl. Man kann dem entgegenhalten, daß namentlich die italienische Renaissance sich durch besonders schöne Hallenräume, (z. B. S. Maria delle carceri in Prato) auszeichnet. Allein ihr kubischer Raumsinn liegt ja doch nicht in den Gebäudegliedern, sondern im Luftkörper, der so schön umschlossen ist, daß der positive Baubestand selbst nur als Mittel erscheint und nicht so sehr unsre Blicke in sich einzieht, wie das Strebesystem eines gothischen Domes. Auch in dieser Hinsicht bleibt die Anschauung selbständiger und empfindet nur das schöne Verhältniß des Raumes zur eignen Form, zum Selbstgefühl, das hiemit eine harmonische Erweiterung erfährt. Und ebenso selbständig ergeht sich

[1] Vgl. R. Vischer, Üb. d. opt. Formgef., S. 2, 3, 8, 15, 23, 24, 27, 38, 43, 49.

[2] Bekanntlich ist es J. Burckhardt, welcher zuerst die optische Tendenz der italienischen Renaissance aufgewiesen hat.

unser Blick in der bildartigen Schönheit einer Renaissancefacade. — So kann er nun auch die Konturen der lebendigen Gestalt relativ für sich betrachten, an ihnen hin und her, auf und ab fliegen und Einzelnes getrennt vom Ganzen genießen.

Entsprechend dieser Verschiedenheit, welche schon im ästhetischen Empfinden enthalten ist, besteht nun die künstlerische Rhythmik in der Bildkunst einerseits in der harmonischen Bewegtheit des Vortrages, anderseits in der klar einheitlichen Plastik und richtigen Proportionalität des menschlichen Körpers. Also auch hierin sind zwei Bezüge: sowohl ein subjektiver (genetischer) und ein gegenständlicher (greiflich konkreter) auseinanderzuhalten.

Damit ist also in der rhythmischen Stylisirung des Nackten ein Unterschied festgestellt, auf welchen bereits verwiesen werden mußte, als erst nur im Allgemeinen und sodann nur in technologischer Hinsicht von seiner unvergleichbar meisterhaften Liniensprache die Rede war. Da nun aber die lineare Rhythmik eine so starke Abstraktion von der Wirklichkeit ist, so ist ihre subjektive Ader auch besonders stark. Indem die Linie den organischen Formen in so wohlbewegten Läufen nachgeht, folgt sie auch ihren eignen Intentionen und ihren eignen Harmonien; sie weicht daher da und dort, nicht so sehr aus dem Grunde idealistischer Erfassung der latenten Vollkommenheit des Objektes als aus subjektiven Bedürfnissen, vom Gegenstande der Gestaltung ab. Und so zeigt auch Dürer im rhythmischen Linienleben nackter Gestalten zu gutem Theil die Musik, welche ihm selbst und ihm allein eigen ist.

Es gibt aber auch eine andre Rhythmik, welche in den äußeren Verhältnissen von ganzen Formpartien wogt. Sie beruht in einem Anlegen von Massen, wobei ich den Flächen, Erhebungen und Senkungen, den Bahnen der Beleuchtung, den Licht- und Schattenlagen gleichsam mit der breiten Hand nachfahre. [1] Darin liegt eine Rhythmik, welche in einer Hinsicht mehr malerisch, in andrer mehr plastisch genannt werden kann. Und Dürer's Liniensprache gewährt dieselbe vermöge ihrer kunstvollen Schraffirung. Jedoch in verschiedner Weise; denn es sind ja mancherlei Arten rhythmischen Darstellens möglich: eine mehr spezialisirende und eine mehr totalisirende, eine herbere und eine mildere.

In Dürer's Jugendstyl, der die Unterlage seiner späteren Kunstschichten bildet und sich in diese so mannigfach hinaufschiebt, waltet nun entschieden eine mit dem spätgothischen Geschmack zusammenhängende, zumal an Schongauer's Muster großgezogne Rhythmik, worin das Getheil und die Divergenz eine starke Rolle spielt; aber auch der heraldische Schwung. Damit verbindet sich dann die durch seine landschaftlichen Studien entwickelte und auf die Menschendarstellung übertragne Neigung zum Lockern der Konturen, zu feineren, irrationalen Wellungen der Linie. Diese erste Form der Rhythmisirung enthält also mit einem Rest stereometrischer Härte ein heraldisches und ein landschaftliches Moment. Darauf erfährt Dürer den Einfluß der italienischen Quattrocentisten, in deren Rhythmisirung gleichfalls eine eigenthümlich ornamentive und kontrastreiche Mannigfaltigkeit, doch zugleich ein höherer Grad von Beschwingung

[1] Vgl. R. Vischer, l. c., S. 2.

und von Abrundung des Ganzen der Gestalt waltet; und endlich scheint er eine Berührung von den Intentionen der Cinquecentisten und ihrer unmittelbaren Vorgänger zu erfahren, wobei auch die Antike mitgewirkt haben mag. Nun wird seine Rhythmik größer und freier, bewegt sich in breiteren Bahnen und zieht mehr die ausgleichende, dem Blicke schon aus physischen Gründen genehmere Wellenlinie vor. Der Cinquecentismus vollzieht ja nicht nur in der Architektur sondern auch in den Bildkünsten eine Vereinfachung der Formen und eine Verstärkung ihrer wesentlichen Theile. Dabei ist es ihm hauptsächlich um schwungvolle Bewegtheit der Gestalten selbst, wie ihrer Umrisse zu thun.

Die klarste Anschauung von Dürer's Linien-Rhythmik gewähren nun ohne Frage seine Handzeichnungen, welche nur für sich selbst bestehen und weder durch materielle Schwierigkeiten wie die Holzschnitte und Kupferstiche, noch durch koloristische Rücksichten wie in Ölgemälden bedingt sind. Charakteristisch ist dabei, daß in seinen unausgeführten Skizzen dieser Richtung am meisten Weichheit und Fluß waltet (während in vollendeten Studien doch immer noch das Kleine ziemlich starke Betonung erhält), z. B. in der Federskizze zu einer Badestube (Br. 206) und anderen an Signorelli erinnernden Blättern. Neben diesem kommen uns namentlich auch Lionardo und Raphael in den Sinn, wenn wir derartige, mehr fluktuirende Formenrhythmen Dürer's betrachten, während anderen Blättern dieser Richtung ein Anflug von malerischer Weichheit eigen ist, theils mehr in jener landschaftlichen, theils mehr in venezianischer Art.

Keine Frage, daß diese Blätter auch mehr das Gefühl

des Zusammenhanges im Nackten geben. Aber nicht nur unter dem Einfluß der Italiener, sondern auch für sich allein und selbständig fortschreitend gelangt Dürer zu einer stärkeren Konzentration auf die zentral beherrschte und klar beschlossne Einheitlichkeit organischer Gestalt. Er findet endlich in seinem unausgesetzten Erforschen natürlicher Erscheinung den Werth der Einfachheit und damit kommt auch seine lebensvolle Liniensprache der großrhythmischen Darstellung des Organischen nah und näher. Der Ecce homo in Bremen (von 1522[1]) ist wohl ein hagrer Körper von sehr herben Formen, aber eine Melodieenschönheit wogt darüber, welche wie ein Ausfluß des im Antlitz strahlenden Seelenadels gemahnt. Welche Bedeutung aber namentlich volle Körper für diesen Fortschritt haben, ist bereits hervorgehoben.

Jedoch es handelt sich hiebei nicht nur um Totalität und konkrete Einheit, sondern auch um die innere Ursächlichkeit. Indem Dürer mit strenger Forschung in die Gesetze der Proportion, der anatomischen Statik und Mechanik eindrang, wuchs auch mehr und mehr sein Gefühl für den in der Menschengestalt lebendigen Rhythmus.

Wie verhalten sich nun aber, näher gefaßt, die peripherisch bewegte und die plastisch konzentrirte Rhythmik zu einander? Die Abstraktion vom lebendigen Ganzen kann ja doch nur nebenher, vorübergehend stattfinden. Indem meine geistige Hand dem Verlaufe seiner Umrisse nachtastet, findet auch die Einfühlung statt und beide Anschauungsformen bedingen sich gegenseitig in ihrem ästhetischen Werth. Sehr

---

[1] Vgl. Ephrussi, les dessins, zw. 316 und 317.

mit Recht, wenn auch nicht gerade mit bequemer Satzbildung, sagt A. v. Zahn: „Das Wohlgefallen an solchen, dem Auge als Linien erscheinenden Formgrenzen wird auf ein, den ästhetischen Raumproportionen entsprechendes und die Einheit des rhythmisch gegliederten Ganzen zum Bewußtsein bringendes quantitatives Verhältniß der wirkend gedachten Kräfte, dessen bestimmtes Gesetz noch unerkannt ist, zurückgeführt werden können.“ [1] In diesem Zusammenhange spielt nun der Kontrapost eine wichtige Rolle. Dürer erkannte mehr und mehr den rhythmischen Werth gegensätzlicher Gliederlagen, ihres Wechselbezuges und ihrer harmonischen Abwägung, die Freiheit im gemessnen Einklang, die ruhige Herrschaft des Einen und Ganzen. [2] Schon im ersten Hauptergebniß seiner Proportionsstudien, im Kupferstichbild von Adam und Eva, unterscheidet er Steh- und Spielbein; am Adam, dessen Körper durch die Modellirung noch sehr zertheilt ist, freilich noch mit wenig Glück; dann schon sehr gut im Adam zu Madrid. Und es ist keine Kleinigkeit, daß er dieses Motiv so frühe ergreift, wodurch „die Linie der symmetrischen Körpertheilung mit der vertikalen Richtung der Schwere in das Verhältniß einer die Wirkung des inneren Lebens auch bei äußerer Ruhe bekundenden Bewegung tritt.“ [3] — Er ahnt und sucht den rhythmischen Reiz

---

[1] Dürer's Kunstlehre, S. 17.

[2] Vgl. Fr. Vischer, Ästhetik, III, S. 446 und A. v. Zahn, l. c. S. 18.

[3] Zahn, ibid. — Zu fernerem Belege dafür erwähne ich noch von Stichen: den Fahnenträger (Ba. 87), das Traumbild des Doktors (Ba. 76) und Apollo (mit Diana, Ba. 68), welcher letztere be-

der Balance, worin ja zu großem Theil die Schönheit antiker und cinquecentistischer Skulpturen begründet ist. Und er findet ihn mitunter. — Den ausgebildeten, kühner bewegten Kontrapost repräsentirt im großen Herkules das mit einem Prügel dreinschlagende Weib, welches jedoch eine ziemlich genaue Entlehnung aus jenem italienischen Kupferstiche ist, den der junge Dürer im Jahre 1494 kopirt hatte, und in der Kunst Dürer's isolirt dasteht;[1] ferner sehr merkwürdig Maria neben Anna in einem kleinen Stich (Ba. 29); endlich der Apostel Thomas von 1514 (Ba. 48). Dieser letztere gewinnt ausnahmsweise einen Anflug jenes in italienischen Kunstwerken so häufigen Ausdruckes von „terribilità“. Mehr in raphaelischer Weise frei und froh beschwingt ist die gegensätzliche Haltung der Jungfrau mit dem Deckelbecher im fünften Blatt des kleinen Triumphwagens, welches die burgundische Heirat Maximilian's darstellt.[2]

Ziehen wir endlich einige Gruppenbilder mit mehrseitiger Koaktion, wie die Geißlung Christi in der grünen Passion, die Annaglung Christi an's Kreuz (Hz. Ba. 39), die Abnahme vom Kreuz (Hz. Ba. 42), die Vorhölle (Kf. Ba. 16) zur Vergleichung heran, so wird klar, daß es sich

---

kanntlich an J. Walch's Apollo erinnert, aber großartiger bewegt ist. Auf italienische Vorbilder ist auch wohl Christus vor dem ungläubigen Thomas in der kleinen Passion zurückzuführen und der schön drapirte, den Rücken bietende Schriftgelehrte im Holzschnitt Ba. 91.

[1] Kf. Ba. 73. Vgl. Thausing, 1. Aufl., S. 170 und Ephrussi, les dess. 20—25.

[2] Vgl. auch die Justitia im großen Triumphwagen.

dabei besonders um magnetisch anziehende, den Blick mit abschwingende Verkürzungen und Überschneidungen handelt, also um jene perspektivischen Reize, welche namentlich durch gewisse frei harmonische Drehungen der Körpersäule und einzelner Glieder entstehen. Auch nach dieser Seite gelangt Dürer zu Ansätzen der Weiterentwicklung, wie die erwähnten Arbeiten zeigen; aber er ist darin weit nicht so frank wie die Italiener, es fehlt ihm ihre gymnastische Anmuth und Erhabenheit. Seine an und für sich überlegne und viel reichere Liniensprache ist darin ungleich ärmer und unbehülflicher. Kurzum sie leidet unter einem letzten Rest von Befangenheit in der anatomischen Beweglichkeit und ihrer perspektivischen Komplikation. Allein schon durch diesen Mangel ist er auch bewahrt vor äußerlicher Schaustellung, vor jener eitel starken oder üppigen Betonung des Leiblichen; ganz abgesehen von seiner strengen, keuschen Wahrhaftigkeit, welche ihn durch eine unüberschreitbare Kluft von allem akademischen Gethue und erotischen Liebeln trennt. Man denke nur, wie die niederländischen Italisten über ihrer Bewunderung Michelangelo's, Bronzino's und andrer Meister sich selber und die Wirklichkeit der Natur aus dem Auge verloren, in welchem Umfange sie sich physischen Prahlereien mit bombastischer, gummiartiger Muskulatur hingaben! Darin ist wohl körperliche Rhythmik enthalten, aber eine unwahre, manierirte und sie gefällt uns nicht viel besser, wenn wir auch vom kunsthistorischen Standpunkt aus einsehen, daß dieser Betrieb der „Romanisten" eine Vorschule war, woraus dann ein Rubens hervorgehen konnte.

Wir haben gesehen, wie sich die Linien-Rhythmik

Dürer's vornehmlich an der menschlichen Gestalt entwickelt. Jedoch bezieht sie sich ja natürlich mit auf Andres, zumal auf die wohlthuende Plastik des Pferdes, auch auf die Gewandung und jeden Bestandtheil des Bildes. Das Wesentliche aber ist, daß sie das Ganze des Bildes durchfluthet, daß die Musik, welche aus dem Menschenthum des schaffenden Subjekts entspringt und am menschlichen Leib ihre schönsten Melodien findet, als einheitlicher Fluß in der Komposition lebt.

Es wäre nun zu untersuchen, wie sich Dürer's Kunst hiezu verhält, wie er die alte Art einseitig planimetrischer Anordnung zu überwinden, wie er bald kühn vordringend, bald wieder zurücksinkend, eine frei im Raum bewegte und doch rhythmisch einbeglichne Gruppirungsweise zu gewinnen strebt. Einige Blätter der Apokalypse sind noch ziemlich byzantinisch komponirt, die Figuren flächenhaft neben- und übereinandergestellt, wobei sich aber die Landschaft natürlich vertieft. Den Beginn der neuen Anschauungsweise läßt dagegen schon das Bild der Windaufhaltung (Ba. 66) erkennen. Ein ziemlich starker Rest jenes alterthümlichen Systems herrscht auch, freilich zum Theil aus technischen Gründen, im schönen Blatte der Dreifaltigkeit. Ungleich raumfreier das Mittelbild des Heller'schen Altars und die Dreifaltigkeit in Wien. Bemerkenswerthe Fortschritte sind auch in manchen Passionsscenen enthalten. Sehr wichtig in diesem Zusammenhang sind nun aber die beiden Abendmahlkompositionen von 1510 und 1523.[1] Darin zeigt Dürer

[1] Hz. Ba. 5 und 53.

doch ein sehr starkes Maß klarer Eurhythmie der Komposition und es ist das wohl nicht ohne den Einfluß Lionardo's zu erklären. Dürer muß irgend eine Kopie seines Abendmahles gesehen haben. In diesem erblicken wir ja die erste klassische Komposition der italienischen Hochrenaissance, denn die frei entbundnen Glieder sind darin von einem elektrischen Strom durchzuckt und durch eine beispiellose Angleichung harmonisirt.

Überblicken wir nun aber das Ganze seiner Leistungen im Komponiren und schauen wir hinüber zu Raphael's Stanzen, so wird zur Genüge klar, daß die volle Entfaltung der Eurhythmie in Dürer's Historienbildern hauptsächlich durch jenen Mangel an anatomischer und anatomisch-perspektivischer Freiheit behindert wurde. Er war doch weit entfernt, so kühne und fein motivirte Einbuchtungen und Verschiebungen der Gruppen wie Raphael und Michelangelo zu wagen. Nur seine poesievollen Landschaften sind frei in die Tiefe ausgedehnt. Mit Recht wird ein Grundgebrechen seiner Kompositionskunst in seinem Hang zu überreichem Häufen von Motiven, zur Vielgestaltung erblickt. Aber die organische Wechselbeziehung der Gestalten ist dabei doch ziemlich einfach, ohne jenes reiche und lebendig verschlungene Hinundher, worin eben die Rhythmik der Komposition besteht.

Einige Äußerungen Dürer's lassen ahnen, daß er über die Formwerthe, welche wir als Eurhythmie bezeichnen, gleichfalls seine Gedanken hatte, wiewohl er die Bestandtheile dieser Begriffe noch nicht unterschied und sie unvermittelt mit entgegengesetzten Gesichtspunkten zusammenwarf. Er lehrt, man soll: „erstlich das gantz bild wol vnnd herlich

ordnen mit allen glidmassen vnnd das darnach ein yedlichs glyd sunderlich wolbetrechtlich geschickt gemacht wirdet" (T, 2, b.). Er kommt hier also vom Gesichtspunkt harmonisch geordneter Komposition sofort auf die Charakterisirung der Besonderheiten zu sprechen, die er ohne Zweifel für wichtigere Träger der Bildmäßigkeit hält als die Grundzüge der Erscheinung. — Sodann findet er Schönheit in Übereinstimmung und Ähnlichkeit der Theile, verlangt also adäquate Behandlung „in allen bildenn, es sey in herter oder linder art, fleyschechtig oder mager; nit das ein teyl feyst, der ander dür sey, auf das sich all ding vergleychlich reymen vnd nit felschlich zusamen versamelt werden" (ibid.). Darnach scheint es, als ob er die Eurhythmie lediglich in der konsequenten, durch alle Theile fest gehaltenen Eigenart des Einzelnen suchte. Jedoch schwebt ihm dabei offenbar ein umfassenderes Verhältniß vor, denn der Nachsatz: „auf das sich all ding vergleychlich reymen" &c. berührt doch auch das Bildganze und deckt sich so ziemlich mit unsrem Begriffe der Eurhythmie. Auch sagt er dann geradezu: „Vergleychlich ding acht man hüchsch" (ibid.). Wie aber solche Vergleichlichkeit und Reimbarkeit zu großem Theil als ein Ausfluß der schönen, klaren, angleichenden Bewegtheit des Vortrages erscheint, dieß freilich erweist nur seine Kunst. In seinem theoretischen Denken ist er noch zu schlicht, um auch darüber zu reflektiren. Das kann er nur eben. Jedoch mag immerhin in diesem Zusammenhang trotz seiner allgemeinen Fassung folgender Satz Dürer's erwähnt sein: „Vnd ob einer gleych ein gutte maß for jm beschryben hat vnnd macht sie einer ab, der nit reyssen kan, vnd fert daher mit

seiner vngeschickten hand durch die leng, dicke vnd breyten des bildes, der hat gar bald verderbt, was er machen sol“ (T, 3). Denn rhythmischer Schwung ist nicht nur Leistung des ästhetischen Gefühls, sondern auch der Formen-Erkenntniß und der Übung, „der gewyßheit der kunst vnd des gebrauchs“ (vgl. oben). Zudem wäre hier an Dürer's Urtheil über ein Gemälde des Jan de Mabuse zu erinnern. Er sagt es sei „nit so gut im Hauptstreichen als im Gemäl.“ Unter Hauptstreichen versteht er aber wohl das klar und zügig zeichnende Darstellen der Rundungen des menschlichen Hauptes. — —

Schließlich wäre noch der innere Reichthum, die schöpferische Fruchtbarkeit Dürers hervorzuheben, eine Eigenschaft, die ja allgemein bewundert wird, womit er ebenbürtig neben einem Raphael und Rubens steht. Er hatte das selbst, was er in seiner Proportionslehre vom guten Maler verlangt, er war „inwendig voller vigur“, „voller bildnuß“, „vnd obs müglich wer, dz er ewiglich lebt, het er aws den innern ideen, do van plato schreibt, albeg etwas news auszwgissen“.[1] Er war selbst ein „verstendiger“, ein „gewaltzamer künstner“, ein ächter Maler und zugleich ein ganzer Dichter, wohl zu Haus in allen Schachten des menschlichen Gemüths, dessen wundersames Element er in reichen, immer neuen Gestaltungen ausströmte wie ein unerschöpflicher Quell, „darzu genaturt — durch die Kraft, die Got dem menschen geben hat, alle tag vil newer gestalt der menschen vnd andrer creaturen auß zu giessen“ (T, 1).

[1] Vgl. Proport. S (T), T (III, b) und Zahn, Jahrb. für Kunstw. I, 6.

„Er geußt genugsam heraus, was er lang zeit von aussen hineyn gesamlet hat" (T, 1, b).

Die spontane Schöpferkraft seiner Begabung erweist uns Dürer eigens in mehreren durchaus phantastischen Kompositionen, worin er uns (wie dieser und jener große Italiener) unbekannt Bekanntes vor Augen führt, ebenso überzeugende, typische als seltsame, räthselhafte Gestalten und Szenen einer zweiten, imaginären Welt, „ein vntreuß Saturninisch oder Martialisch bild". Und er ist sich hiebei seines Rechtes bewußt. In den vier Büchern menschlicher Proportion sagt er einmal: „Doch hüt sich ein yedlicher, das er nichtz vnmüglichs mach, das die natur nit leyden kün, es wer dann sach, das einer traumwerck wolt machen, inn solchem mag einer allerley creatur vndereinander mischen" (T, b).

In diesem selbstherrlichen Mythologisiren bewährt Dürer's Phantasie, weil sie hier am Meisten für sich und am Wenigsten durch einen gegebnen Stoff bedingt erscheint, ihre Energie mit besondrer Klarheit.

Doch auch da verläugnet er nicht seinen Realismus. Immer wieder steigt er zum Schooß unsrer Kräfte hinab, immer wieder schöpft er aus der Quelle der Wirklichkeit. Und davon zeugt vor Allem folgender Ausspruch in seiner Proportionslehre: „Gee nit von der natur in dein gut gedundken, [1] das du wöllest meynen, das besser von dir selbs zu finden, dann du wirdest verfirt; dann wahrhafftig

[1] Vgl. T, 1 ibid.: „Wer etwas rechtz wil machen, das er der natur nichz abprech vnd leg jr nichz vntreglichs auff!"

steckt die kunst inn der natur; wer sie herauß kan reyßen, der hat sie. Vberkumbstu sie, so wirdet sie dir fels nemen in deinem werck .... Aber je genewer dein werck dem leben gemeß ist in seiner gestalt, ye (desto) besser dein werck erscheynt. Vnd dieß ist war; darumm nym dir nimer mer für, das du etwas besser mügest machen, dann es Got seiner erschaffnen natur zu würcken kraft gebenn hat, dann dein vermügen ist krafflaß (kraftlos) gegen Gottes geschöff! Darauß ist beschlossen, das kein mensch auß eygnen sinnen nymer mer kein schön bildnuß kün machen, es sei dann sach, das er solchs auß vil abmachen sein gemüt vol gefast. Das ist dann nit mer eygens genant, sunder vberkumen und gelernte kunst worden, die sich besambt, erwechst vnnd seines geschlechtz frücht bringt. Darauß wirdet der versamlet heymlich schatz des hertzen offenbar durch das werck vnnd die newe creatur, die einer in seinem hertzen schöpfft in der gestalt eines dings" (T, 3, b). — —

Über Michel Wolgemut.

(1434—1519.)

Von den fränkischen Meistern des 15. Jahrhunderts ist Michel Wolgemut einer der wenigen, welche aus der dunklen Fluth des überaus reichen Kunstbetriebes jener Zeit hervorzutauchen und uns ihr Antlitz zu zeigen scheinen. Man glaubt seinen artistischen Charakter zu kennen und doch gehört die Kritik seiner Thätigkeit zu den schwierigsten Aufgaben. Er hatte in Nürnberg (und, wie es scheint, auch andrerorten) eine zahlreiche Verwandtschaft, worunter sich mehrere Maler und Formschneider seines Familiennamens befanden, und er hatte offenbar eine große Werkstatt, worin sich viele Hände rührten. Wer ihm nachgeht, hat es also mit einem doppelseitigen Kollektiv-Begriff, dessen einzelne Bestandtheile in ihren Sondrungen und Zusammenhängen darzulegen äußerst schwierig ist: mit der Sippe und Schule Wolgemut zu thun. Immer wieder müssen wir zweifeln, ob wir ihn selbst oder irgend einen der Seinigen vor Augen haben. Wollen wir aber einen solchen von den übrigen und von ihm unterscheiden, so entziehen sich diese verschiednen Existenzen erst recht unsrem Blick, um zu einem ungreifbaren Ganzen zu verschwimmen.

Die Nachrichten über ihn sind spärlich und so manches Fragwürdige liegt vor, daher sind wir in ungewöhnlichem Maße auf Hypothesen angewiesen. Wir wissen nur, daß er „seiner Zeit für einen guten, künstlichen Maler und Reißer (Vorzeichner für den Formschneider) geacht gewest, darumb auch Albrecht Dürer's Vater ihm, Wolgemut, seinen Sohn Albrechten zu lernen befohlen hat“;[1] und es ist bezeugt, daß drei, im Folgenden zu besprechende, Hochaltäre von ihm geliefert wurden, ferner, daß er im Verein mit Wilh. Pleydenwurff die Weltchronik illustrirte; sodann können wir auf Grund vergleichender Studien von zahlreichen Gemälden annehmen, daß sie gleichfalls aus seiner Werkstatt herrühren; — aber was er daran selber ausgeführt haben mag, bleibt ungewiß.

Thausing, dessen Buch über A. Dürer so mannigfach durch pünktlichen Fleiß und scharfsinnige Kritik der Thatsachen sich auszeichnet, steht doch der oberdeutschen Malerei und Skulptur des 15. Jahrhunderts fremder gegenüber, als man von einem Dürer-Biographen erwarten möchte. Er sagt einmal: „Was die Gemälde M. Wolgemut's anbelangt, so dürfen wir uns nicht durch die Unzahl mehr oder weniger roh angestrichner Bretter beirren lassen, die in Nürnberg und anderwärts mit seinem Namen bezeichnet werden.“ — Das ist ein bedenklicher Satz. Vielmehr muß gewissenhafte Forschung unvorgreiflich alle ihr zugänglichen Materialien prüfen.

---

[1] S. Joh. Neudörfer's Nachrichten, herausgegeben von G. W. K. Lochner in den Quellenschriften für Kunstgesch. X, 128.

Aber welche Gesichtspunkte hat sich denn eigentlich eine methodische Behandlung dieses Themas zu stellen?

Angenommen, die Ausbeute an urkundlichen Berichten über M. Wolgemut's Thätigkeit wäre, so gering, wie sie ist, am Ende angelangt und es gäbe keine Aussicht auf fernere Erträge, wie dürfte sich die Aufgabe einer kunstkritischen Untersuchung etwa gliedern? — Ich denke, die Antwort ist nicht allzu strittig.

Erstes Erforderniß wäre wohl ohne Zweifel genaue Analyse und Vergleichung der mehr oder weniger beglaubigten Arbeiten; dabei möglichst scharfe Unterscheidung der ächt erscheinenden Stücke und Partien von den Antheilen der Gehülfen und strenge Auseinanderhaltung dieser letzteren unter sich; darnach Prüfung des Übrigen, was unter der Signatur Wolgemut figurirt. — Dieß ist freilich leicht verlangt und schwer erfüllt. Man hat bisher vorausgesetzt, daß das Bessere in den wichtigsten Altarwerken (im Peringsdörfferschen, Hofschen und in denjenigen zu Zwickau und Hersbruck) vom Meister und das Schlechtere von Schülern herrühre. Ist aber diese Voraussetzung durchaus gerechtfertigt? Hat Wolgemut nicht vielleicht mehr als einen Schüler beschäftigt, der ihm überlegen war? Man denke nur an A. Dürer und an die Stiche mit dem unten in der Mitte beigefügten Monogramm W! — Solches mag man zweifelnd einwerfen; doch bleibt zunächst nichts Anderes übrig, als von der Tradition auszugehen, welche das Bessere in den genannten Altären für Originalarbeiten Wolgemut's hält. Es scheint in diesen Leistungen eine ähnliche Persönlichkeit zu walten, eine ähnliche Nüchternheit und Härte wie

in den Zügen seines von A. Dürer gemalten Bildnisses. In's Gewicht fällt hiebei auch das damalige, so zahlreiche Aufträge herbeiführende, Ansehen seines Namens, das er sich doch wohl selber erworben haben wird.

Zweites Thema der Untersuchung wäre das Verhältniß Wolgemut's zu seinen Vorgängern und Genossen. Dabei ist zu bedenken, daß Wolgemut, wie die meisten Maler jener Zeit, wahrscheinlich mehr als einen Lehrer hatte und als Wandergeselle vielerlei Anregungen erfuhr. Je mehr wir uns mit den altdeutschen Meistern beschäftigen, desto mehr erhellt, daß sie in ihrer Jugend weit herum kamen und mannigfaltige Bezüge zu ferneren und näheren Orten unterhielten. Indem wir dieß verfolgen, haben wir freilich zwischen stärkeren und schwächeren Einflüssen zu unterscheiden und dieß ist eben das Schwierige. Schnaase[1] nimmt an, daß er bis 1473 lediglich „in der Werkstatt eines Verwandten, etwa seiner Mutter, gearbeitet hatte. Denn die Wittwe von Valentin Wolgemut, welche bis dahin als Malerin wiederholt genannt war, verschwindet mit seinem Auftreten in den Bürgerverzeichnissen a. 1473.“ Sie besaß als Wittwe eines Malers das Meisterrecht und unter Malerin haben wir Malersgattin zu verstehen. So können wir annehmen, daß Michel Wolgemut bei Valentin zuerst in die Lehre ging und daß dieser sein Vater war.

Dieß führt uns nun mit Nothwendigkeit zu den Schalen, welche das Quellwasser aus erster Hand erhalten. Wir

---

[1] Gesch. d. b. K. VIII, 382. Vgl. auch J. Sighart (Gesch. d. b. K. in Baiern, 1862, S. 614), welcher in Albrecht Wolgemut Michels Vater vermuthet.

dürfen uns nicht ersparen, die Nachweise des alten Chr. G. von Murr[1] aus den nürnbergischen Bürgerverzeichnissen einzusehn und die Aufführungen von Malern des Namens Wolgemut hier zu registriren:

A. 1360. Seb.[2] — Conrat Wolgemut
„ 1435. Laur. — H. „ (Fol. 10)
„ 1440. Seb. — Hanns „
„ 1456. Laur. — Albrecht „
„ „ „ — Ott „
„ „ „ — Hans „
„ „ „ — Jacob „
„ 1458. Seb. — Albrecht „ (Fol. 8. B.)
„ „ „ — H. „ (Fol. 42. B. u. 80)
„ 1459 u. 1460. Laur. — Albrecht Wolgemut
„ „ „ „ Seb. — Jacob „
„ 1461. Laur. — Valentein Wolgemut
„ 1462. Seb. — Valentin Wolgemutt Maler
„ „ „ — Ell Wolgemutin (Frau des Albrecht, vgl. unten 1463)
„ „ Laur. — Abr. Wolgemut
„ „ Seb. — Jacob Wolgemut
„ 1463. „ — Valentein Wolgemut
„ „ „ — Elss Albrecht Wolgemuttin
„ 1464. „ — Valentein Wolgemut maler
„ 1465. „ — Valentein Wolgemut

---

[1] Journal zur Kunstgesch., Nürnberg 1787, XV, 29 ff.

[2] Seb. und Laur. bedeutet immer die Sebalder und Lorenzer Seite der Stadt.

A. 1465. Laur. — Jacob Wolgemut

„ „ Seb. — Albrecht Wolgemuttin

„ 1466. „ — Albrecht Wolgemut

„ „ „ — Valentein Wolgemut

„ „ Laur. — Ell Wolgemutin

„ „ Seb. — Hanns Wolgemut

„ 1467—69. Seb. — Albrecht Wolgemut

„ 1467. Seb. — Valentein Wolgemut

„ „ „ — Ell Wolgemuttin

„ „ „ — Hanns Wolgemut

„ „ „ — Jacob Wolgemut

„ 1470. „ — Anna Valentin (Wolgemut's) Malerin (d. h. also Malersgattin)

„ „ „ — Hanns Wolgemut

„ 1471—72. Laur. — Hanns Wolgemut

„ 1473. Seb. — Michel Wolgemut

„ „ „ — Anna Valentin (Wolgemut) Malerin

„ „ Laur. — Jacob Wolgemut

„ 1474. Seb. — Michel Wolgemut

„ „ „ — Anna Mater

„ „ „ — Helena Wolgemutin (Frau des Jacob)

„ 1475. „ — Michel Wolgemut

„ 1476. „ — Michel Wolgemut

„ „ „ — Anna Wolgemutin

„ „ „ — Heintz Wolgemut

„ „ „ — Helena Jacob Wolgemuttin

„ „ „ — Ells Albrecht Wolgemuttin

„ 1477. „ — Michel Wolgemut

A. 1477. Seb. — Hanns Wolgemut
„ „ „ — Helena Wolgemuttin
„ 1478. „ — Heintz Wolgemutt
„ 1480. „ — Michel Wolgemutt
„ „ „ — Anna Wolgemuttin
„ „ „ — Heintz Wolgemutt
„ 1486. Laur. — Hanns Wolgemut
„ 1490. Seb. — Michl Wolgemut
„ 1492. „ — Endres Wolgemut
Anna uxor et pueri ejus
„ 1495. „ — Michel Wolgemut
„ „ „ — Hans Wolgemut in Wöhrd (Vorstadt von Nürnberg)
„ 1499—1504. Seb. — Hans Briefmaler in Wöhrd (vielleicht identisch mit Hans Wolgemut).

Dazu kämen noch die „Beiträge“ von Baader (auch diejenigen in Zahn's Jahrb. f. Kunstwissensch., 1868, 221 ff. und 1869, 73 ff.), sowie die Anmerkungen Lochner's zu Neudörffer's Nachrichten:

A. 1521 Cristina Wolgemutin, Malerin (die zweite Frau Michels)
„ 1525 Cristina Wolgemutin
„ 1530 Cristina Wolgemutin
„ 1540 Michel Wolgemut in Krems, Maler aus Nürnberg (vielleicht ein Sohn von unsrem Michel)
„ 1545 Endres Wolgemut. Derselbe gibt in diesem Jahr sein Bürgerrecht auf und ist schwerlich jener 1492

erwähnte Endres, doch gehört er nach Baader's Versicherung zur Familie des Nürnberger Malers Michel Wolgemut. Lochner sagt: „Eine hauptsächlich durch Endres Wolgemut, dessen Herkunft aus Goslar stammte, vertretne Kaufmannsfamilie hängt mit dem Maler (Michel) nicht zusammen.“ Dieser Endres wäre demnach von den beiden genannten wohl zu unterscheiden. Oder will Lochner hiemit die Richtigkeit der Angaben G. v. Murr's und Baader's bestreiten? —

Also ein wahres Gewimmel von Wolgemuten. Rathlos stehen wir davor, denn es ist ja gleich, ob wir uns diesen oder jenen herauslangen, da es ungewiß bleibt, ob wir den rechten erwischen. Soviel ist jedoch sicher: Was Schnaase vorbringt, kann nicht angenommen werden. Denn „Anna Valentein Wolgemut Molerin“ verschwindet nicht mit dem Auftreten Michels a. 1473, sondern wird in diesem Jahr, sowie 1476 und 1480 neben ihm genannt. Ihr Gatte kommt zuerst 1461 vor, dann 1462 und 64 ausdrücklich als Maler, fernerhin 1466—69. A. 1470 erscheint sie an seiner Stelle. Nur den Namen dieser beiden ist die Berufbezeichnung (Maler und Molerin) beigefügt und so ist der Zweifel nicht abzuweisen, ob G. v. Murr diese vielen Wolgemut wirklich alle als Maler eingeschrieben fand, oder ob er sie nicht bloß deshalb aufführte, weil Michel ein bekannter Maler ist. Daß Dürer's Vater unter den Malern (a. 1490 und 92) aufgeführt wird, macht uns schon stutzig. Jedoch der Verfasser selbst klärt diesen Sachverhalt einigermaßen auf durch eine Bemerkung in seiner Geschichte der nürnbergischen Formschneiderkunst (Journal z. K. II, 121 ff.): „1360 und 1370 a. p. S. Seb. Conrat Wolgemut. —

Wenn auch dieser kein Künstler war, so machten doch gewiß diese Wolgemute von 1433 ꝛc. ein Kunstgeschlecht aus, das fast hundert Jahr blühte.“ Also gibt er wenigstens eine Ausnahme zu. Nun aber führt er im Folgenden mehrere Wolgemut als Formschneider auf.

A. 1433. Seb. — Jacob Wolgemut[1]
„ 1456. Laur. — Albrecht Wolgemut
„ 1461. „ — Valentin Wolgemut
„ 1468—72. Laur. — Hanns Wolgemut
„ „ „ „ — Jacob Wolgemut
„ 1473—1519. Seb. — Michel Wolgemut (vgl. jedoch die Bemerkung S. 132 und 133 ebenda)
„ 1474—76. Laur. — Helena Jacob Wolgemuttin
„ „ „ „ — Ells Albrecht Wolgemuttin
„ 1480. Seb. — Heintz Wolgemutt
„ 1480. Laur. — Jacob Kartenmaler (Wolgemut?)
„ 1486. „ — Hanns Wolgemut.

Wir begegnen hier wieder denselben Namen wie im Verzeichniß der Maler und können uns also der Zweifel entschlagen.

Michel Wolgemut war vermuthlich ungefähr zwischen 1445 und 1455 Lehrling und Geselle zu Nürnberg. In diesen Jahren werden genannt:

---

[1] J. Baader erwähnt in seinen Beiträgen zur Kunstgeschichte Nürnbergs (1860, I, 4) unter den Steinmeißeln: „Jacob Wolgemut 1446.“ — Ein Baumeister („Werkführer“) Christoffel oder Christian Wolgemut ist um 1513 in Überlingen und Isny thätig. Vgl. A. Klemm, Württemb. Baumeister und Bildhauer 1882, S. 159.

1) Hanns Wolgemut

2) Albrecht Wolgemut[1]

3) Jacob Wolgemut.

Also ist es möglich, daß Michel von einem dieser drei unterrichtet wurde.

Wir können aber auch annehmen, daß Valentin sein Meister und — sein Vater war. Derselbe wird zwar in den nürnbergischen Bürgerverzeichnissen erst von 1461 an genannt. Möglich also, daß er bis dahin in der Werkstatt seines Vaters oder seiner Mutter beschäftigt, möglich aber auch, daß er früher andernorts ansässig war. Und daß Michel als sein Sohn zu betrachten ist, dieß scheint G. v. Murr ausdrücklich zu bezeugen, denn im Verzeichniß der 1474 zu Nürnberg nachweisbaren Maler führt er unmittelbar unter dem Namen Michel Wolgemut's: „Anna Mater" auf (XV, 39). Soll das nicht heißen: Anna (Valentein Wolgemut), seine Mutter?[2] So registrirt G. v. Murr ebenda mit dem Datum 1463 unter „Fritz Prawn, Maler"; „Georg Filius"; 1492 unter Endres Wolgemut: „Anna uxor et pueri ejus". Überdieß finden wir 1473, 1476, 1480 unter Michels Namen jedesmal den der „Anna Wolgemutin" (deren Tochter vielleicht die, nicht mit ihr zu verwechselnde, Anna Endres Wolgemut war).

[1] Vgl. Nagler's Künstlerlexikon und Sighart, Gesch. d. b. K. in Bayern, 1862, S. 614.

[2] Nach dem Namen Mater habe ich mich in den nürnbergischen Künstlerverzeichnissen jener Zeit vergeblich umgesehen, doch ist ein Michael Mader von Berlin in Ulm nachgewiesen, wo er im 15. Jahrhundert am Münsterbau vermuthlich als Geselle beschäftigt war. Klemm l. c. 73.

Also waren wohl Valentin und Anna wirklich die Eltern von Michel und so können wir uns auch vorstellen, daß er nach beendigter Wanderschaft bei ihnen noch eine Zeit lang als Gehülfe und Geschäftsgenosse thätig war, ja daß er als solcher die 1465 datirten Gemälde des Hofer Altares ausführte. — Nicht selten ist es der Fall, daß Künstler jener Zeit erst in gereiftem Alter urkundlich erweisbar sind, und es liegt wohl am Nächsten, die Erklärung dafür in Familien- und Handwerks-Verhältnissen zu suchen. Meist haben wir es nicht sowohl mit einem Künstler-Individuum als mit einer Künstler-Familie oder -Firma zu thun. Der Vater mochte den Sohn oder Schwiegersohn so lang in seiner Werkstatt arbeiten lassen, als derselbe nicht Anlaß fand, sich selbständig zu machen, und die Mutter hatte als Wittib das Recht, den Betrieb fortzuerhalten, hatte das Meisterrecht. So dürfte Michel Wolgemut bis 1470 Gehülfe seines Vaters, bis 1473 Werkführer seiner Mutter gewesen sein.

Allein es ist nicht durchaus nothwendig, daß wir uns Michel Wolgemut nur bei seinem Vater oder bei Anverwandten desselben Namens beschäftigt denken. Die Möglichkeit ist damit nicht ausgeschlossen, daß er auch unter Hans Pleydenwurff eine Zeit lang lernte und diente, um so weniger, als er 1473 dessen Wittwe zur Frau nahm. Thausing sagt in seinem Buch über Albrecht Dürer: „Wenn Michel Wolgemut den Hofer Altar bereits in Nürnberg gemalt hat, so könnte dieß wohl nur in dessen (H. Pleydenwurff's) Werkstatt und auf dessen Rechnung geschehen sein.“ Warum diese Annahme zwingend sein soll, sehe ich zwar nicht ein,

jedoch ist nicht zu bestreiten, daß Hans Pleydenwurff allerdings mit in erster Linie steht, wenn wir uns fragen, bei welchen Meistern Michel Wolgemut gelernt und als Geselle gearbeitet hat.

Lochner sagt in Fromann's Anzeiger für Kunde deutscher Vorzeit (1871, II, 278), aus einer Abschrift zweier Hausbriefe von 1451 und 1463 gehe hervor, daß Hans Pleydenwurff dazumal in derselben Gegend gewohnt habe wie später sein Nachhübner Michel Wolgemut, vielleicht[1] sogar in dem Haus S. 496, das derselbe lange Zeit inne hatte und zwar, wie Baader im Jahrbuch für Kunstwissenschaft (1868, 224) nachgewiesen hat, bis 1478, dem Jahr der Übersiedlung in das anstoßende Eckhaus „an der Schildröhren" Seb. 497.[2] — Sodann verdienen hier auch die Verzeichnisse der nürnbergischen Maler und Formschneider eine Berücksichtigung.[3] Dieselben enthalten folgendes:

1457 Hans Pleydenwurff

1458. Laur. — H. Pleydenwurff moler

1459—61. Seb. — H. Pleydenwurff (Fol. 57)

1463—72. „ — Hanns Pleydenwurff.

Anno 1469 wird auch ein Maler Pleydenwurff (offenbar Hans) im letzten Willen Niclas Muffel's genannt (vgl. Lochner, l. c.).

---

[1] Nach Thausing's Angaben scheint dieß unzweifelhaft festzustehen.

[2] Vgl. Lochner's Anmerkungen zu Neudörfer's Nachrichten, S. 128, 129.

[3] Vgl. G. v. Murr's Journal II, 130 ff. und XV, 33 ff.; J. Baader's Beitr. I, 2. Ein „Hans Formsneider" wird mehrfach genannt, ist jedoch offenbar weder mit Hans Pleydenwurff, noch mit Hans Wolgemut identisch.

Außerdem ist urkundlich bestätigt, daß er sich a. 1462 in Breslau befand und dort den Hochaltar der Elisabethkirche vollendete.[1] Derselbe ist leider a. 1652 beseitigt worden und so ist es uns auch in diesem Falle versagt, aus der bloßen Vermuthung heraus zur Gewißheit zu kommen. — Ich stellte mir schon die Frage, ob nicht das Monogramm P in jenem seltnen Kupferstich von 1451 auf Hans Pleydenwurff gedeutet werden könnte (Maria immaculata, collectio Weigeliana I, 335, N. 406), konnte aber hierüber zu keiner Sicherheit gelangen. Es wäre immerhin denkbar, daß Wolgemut bei diesem Meister lernte, obgleich seine Art alterthümlicher und mehr niederländisch ist; aber bestimmte Züge, die zu ihm vorweisen, sind nicht vorhanden. Außerdem wäre noch auf einige, an Wolgemut und andre ihm ähnliche Nürnberger und Würzburger gemahnende Gemälde in Breslau aufmerksam zu machen.

Dieß führt uns vom ausschließlich Biographischen in's ausschließlich Topographische, also von einem Elend in's andere. Hatten wir es bisher mit Künstlernamen zu thun, ohne daß wir Werke von ihnen nachweisen konnten, so müssen wir uns jetzt unter namenlosen Werken umsehen. Da kämen nun zunächst einige Gemälde in Nürnberg und München zum Anschlag, welche, nach dem Styl zu urtheilen, im zweiten und dritten Viertel des 15. Jahrhunderts entstanden sind, ferner eine Reihe von offenbar nürnbergischen oder doch fränkischen Arbeiten des Formschnitts und der Kartenmalerei.

---

[1] Vgl. H. Luchs: Bildende Künstler in Schlesien: Zeitschr. für Geschichte und Alterthum Schlesiens, 1863, und A. Schultz, Urkundl. Gesch. der Breslauer Maler-Innung, Breslau 1866, S. 8.

Wie ein Lehrer Wolgemut's wollte mir der Meister des Wolfgangaltars in der Lorenzkirche zu Nürnberg erscheinen (Auferstehung und Heilige).[1] Als ein solcher wäre wohl auch der, mehr der Kunst des Rogier van der Weyden zugeneigte Maler des Spengler'schen Altars ebendort annehmlich (Christus zwischen Philipp und Jakob).[2] Desgleichen, wiewohl wiederum in andrer Hinsicht, und trotz aller Weichheit der Meister der (freilich schlimm übermalten) Gemälde am Kunigunden-Altar der Löffelholzischen Kapelle zu S. Sebald.[3] — An der Spitze dieser Unbekannten, aus deren Werken sich die Kunstentwicklung Michel Wolgemut's zu erklären scheint, steht aber der Meister der mit der Nummer 233 versehenen Kreuzigung in der a. Pinakothek zu München. Davon jedoch später. Hier mag noch erwähnt sein, daß sich im germanischen Museum zu Nürnberg unter der Nummer 96 ein Altargemälde befindet (Maria mit Bartholomäus, Katharina Benedikt und dem Stifter), dessen Charakter zwischen Fr. Herlin und Michel Wolgemut ungefähr die Mitte hält; allein am Thron sind Apostelfigürchen von altniederländischem Gepräge zu vermerken.[4]

Hiemit ergibt sich die fernere Frage nach dem Verhältniß Wolgemut's zu den Meistern seiner Zeit im übrigen

---

[1] Vgl. J. W. Hilpert in Nürnbergs Merkwürdigkeiten, ibid. 1831, II, 17.

[2] Ebendas. II, 20.

[3] M. M. Mayer ebendas. I, 19. Von c. 1453. Vgl. auch Schnaase, Gesch. d. b. K. VIII, 280 und Waagen, Kunstwerke und K. in Deutschland I, 237, 238.

[4] Aus Kornburg bei Nürnberg. Vgl. den Katalog Reber's und Bayersdorfer's, 1885. S. 17.

Franken. Da wäre nun entschieden zu achten auf mehrere, in Franken seit Alters her befindliche oder aus Franken stammende Gemälde, welche den direkten Einfluß des Rogier van der Weyden zeigen (so eines im germanischen Museum zu Nürnberg (Nr. 128) und eines bei Herrn Rentamtmann Stenglein in Dürkheim bei Buchloe[1]). Besonders aber auf die Werke des „Meisters Friedrich Härlen von Rothenburg", welcher auch aus kunstkritischen Gründen der fränkischen Schule beigezählt werden sollte, nicht der schwäbischen wie bisher.[2] Einiges Analoge ließe sich endlich in Bamberg, Würzburg und Frankfurt nachweisen.

Was die schon von Nagler und Hotho vermuthete Beziehung zu niederländischer Kunst und der ihr näher stehenden kölnischen betrifft, so wäre schärfer auf die Frage einzugehen, ob direkte oder nur indirekte Einflüsse von dorther auf Wolgemut stattgefunden haben. Neben Rogier dürfte wohl auch der Meister der Lyversbergischen Passion und der Meister von S. Severin zum Anschlag kommen. Kölnischen Einfluß hat schon Nagler angenommen und es kommt u. a. vielleicht ein ursprünglich im Besitze von Herrn Newen befindliches Marienbild dafür in Anbetracht (s. unten).

Vor Allem wichtig erscheint mir aber eine Untersuchung, wie Wolgemut zur schwäbischen Kunst steht.

---

[1] Ein andres in Schleißheim (N. 114), mehrere in Mainz und Frankfurt. Vgl. die Bemerkung von Scheibler im neuen Gemälde-Katalog des Museums in Sigmaringen und von Bayersdorfer-Reber im Katalog des germanischen Museums, 1885, N. 128.

[2] Vgl. Hotho, Gesch. der deutschen und niederl. Malerei, Berlin 1843, II, 255 und Schnaase, Gesch. d. b. K. VIII, 408 (Anm. 4).

Zunächst wäre das Verhältniß zum großen Bahnbrecher in Kolmar, der als Rheinschwabe allerdings schon ein wenig fränkisch tingirt ist, zu M. Schongauer näher zu prüfen. Dabei dürfte sich herausstellen, daß Wolgemut trotz allen Spuren eines Anschlusses an denselben doch blutwenig von seiner chalkographischen Linienspräche gelernt hat.

Hiegegen scheint mir eine enge Beziehung zu einem Ulmer Meister zu bestehen. Wiederholte Besichtigungen der Altarbilder H. Schühlin's in Tiefenbronn und genaue Vergleichungen derselben mit Photographien nach Gemälden Wolgemut's und mit Holzschnitten in der Weltchronik sowie im Schatzbehalter brachten mich zu der festen Überzeugung, daß Schühlin entweder der Lehrer oder wenigstens ein einflußreicher Genosse Wolgemut's war.[1] Mit den — im Folgenden nachzuweisenden — Übereinstimmungen erkannte ich freilich auch die geringere Begabung Wolgemut's im Vergleich zu Schühlin, der ungleich mehr malerischen Zug, ungleich mehr ergußfähige Empfindung besaß. Wolgemut scheint also eine Zeit lang in der Nähe Schühlin's gewesen zu sein. Für diese, aus kunstkritischen Gründen sich ergebende Annahme kommen nun auch urkundliche Notizen in Betracht. Fr. Pressel berichtet in seiner Festschrift zum Ulmer Münster-

---

[1] Wie ich mich nachträglich überzeuge, findet E. Harzen in seiner Studie über Zeitblom (Naumann's Archiv f. d. z. K. VI, 28) eine derartige Übereinstimmung der Hofer Bilder mit den Tiefenbronnischen von Hans Schühlin, daß er nicht Anstand nimmt, sie diesem zuzusprechen. Das scheint mir übertrieben, ich sehe nur Verwandtschaft, künstlerischen Zusammenhang, nicht Identität. Schühlin's Altar in Tiefenbronn hat doch eine andre, hiemit nicht zu verwechselnde Physiognomie.

Jubiläum: „1451 ist kurze Zeit unter den Gesellen (des Münsterbaumeisters Matthäus Ensinger) einer, der Wolgemut heißt. Hat ihn die Wanderschaft hierher geführt und rühmt man sich, von Nürnberg zu sein?" (Ulm und sein Münster, ibid. 1877, S. 61). — Daß es sich hier um einen Malergesellen handelt, wäre immerhin denkbar, da ein solcher zu Visierungen und Dekorationen verwendet werden konnte. Gesetzt aber, daß dieser Wolgemut ein Bildhauer war, so könnte man wenigstens einen Anverwandten des Malers vermuthen und zwar den in Nürnberger Urkunden 1446 genannten Steinmeissel: Jakob Wolgemut (s. oben), welcher zwischen Michel und Schühlin vermitteln mochte. Wichtiger jedoch erscheint mir eine Notiz von Diak. Klemm im neuesten Heft der Münsterblätter (herausgegeben von Fr. Pressel, Ulm, 1883, III. und IV., S. 174): „Als ein nicht mehr erhaltnes Werk Hans Schühlin's ist zu nennen eine Altartafel, die 1474 dem Albrecht Rebmann, Maler von **Nürnberg**, und seinem Schwager Hans Schühlein für den Chor der Martinskirche in Rottenburg am Neckar zu fassen um 425 Gulden verdingt wurde. Die Hälfte der Kosten trug die Erzherzogin Mechthild (s. Strauch, Pfalzgräfin Mechthild in ihren literarischen Beziehungen, Tüb. 1883, S. 4 und die Quellen dazu S. 34)." Damit wäre ja eine Handhabe zur historischen Erklärung der kunstkritisch beweisbaren Beziehung zwischen Wolgemut und Schühlin gefunden. Dieser hatte die Schwester eines Nürnberger Malers zur Frau und somit drängen sich zweierlei Hypothesen auf. — Wir können annehmen, daß Wolgemut sowohl (in Nürnberg?) bei Albrecht Rebmann in die Lehre

ging, als in Ulm bei H. Schühlin, oder und zwar mit noch besserem Fug: daß alle drei mitsammen bei irgend einem noch festzustellenden Maler in die Lehre gingen. — Wenn wir nun nach dem letztern fragen, so kämen von Werken, worin man seine Hand vermuthen könnte, die bereits aufgewiesnen namenlosen Gemälde in Nürnberg und München zum Anschlag, von Namen wiederum Valentin Wolgemut und Hans Pleydenwurff; aber auch Rebmann. Möglich, daß Rebmann's Vater ebenfalls Maler war und daß Schühlin, gleich so manchem Andern, die Tochter seines Meisters zur Frau nahm. Wenn wir aber diese verschiednen Hypothesen nach dem Grade ihrer Wahrscheinlichkeit abschätzen, so wiegt der Name Valentin Wolgemut doch am Schwersten. Er war wohl der Meister, bei dem sein Sohn Michel, Albrecht Rebmann und der Ulmer Hans Schühlin gemeinsam lernten.

Michel Wolgemut ist 1434 geboren. Das Geburtsjahr H. Schühlin's ist unbekannt. Wir wissen nur, daß er 1469 den tiefenbronnischen Hochaltar, ferner 14 . . (?), in Gemeinschaft mit seinem Tochtermann B. Zeitblom, den münsterschen und 1495 das Altargemälde für die Mauritiuskapelle in Lorch lieferte, daß er in Ulm Altzunftmeister der 1473 gegründeten Brüderschaft der Maler, Bildhauer, Glaser und Briefdrucker bei den Wengen, 1497—1502 Kirchbaupfleger des dortigen Münsters war und zu Anfang des Jahres 1505 starb. Ein 1417 und 1427 genannter „Schüchlin" (und „schöchlin") war offenbar Steinmetz und vielleicht sein Vater. Seine Söhne Daniel, Lukas und Erasmus waren ebenfalls Maler. Daß er älter oder wenigstens gleich alt

war wie Michel Wolgemut, diese Vermuthung ist durch nichts verboten, vielmehr nahe gelegt durch den Charakter seiner Werke.

Ferner möchte ich auf vier Gemälde im Augsburger Dom verweisen, wiewohl hier nur eine sehr entfernte Verwandtschaft vorzuliegen scheint. Dieselben mögen sofort bezeichnet werden. Am zweiten Pfeiler links: Tod Maria's und am zweiten rechts: Krönung derselben. Gewisse Züge weisen hierin zu Hans Burgkmair vor. Noch mehr fränkisch Gemahnendes enthalten am dritten Pfeiler links: die Anbetung des Christkindes und am vierten rechts: die heiligen drei Könige, ein Bild, das speziell an Wolgemut erinnert.[1] — Vor diesen Arbeiten dürfte man sich immerhin fragen: War Wolgemut nicht auch eine Zeit lang in Augsburg? Erfuhr er hier nicht auch einige Anregung? Dieß möchte ich um so mehr fragen, als (nach einer von Herrn Dr. Hoffmann mir freundlichst überlassnen Notiz Herbergers) der Familienname Wolgemut in den Augsburger Urkunden zwischen 1461 und 1495 vorkommt.

Außerdem wären noch anderwärts schwäbische Gemälde aufzuführen, welche an Wolgemut streifen, so z. B. drei Altarstücke in der Karlsruher Galerie: N. 39, 40 und 41. Man vergleiche darauf hin besonders im letzteren (S. Onofrius und S. Johannes d. T.) die Malweise. Allein diese

---

[1] L. A. Scheibler findet, daß diese Gemälde übereinstimmen mit den Passionsbildern N. 81—86 im f. hohenz. Museum zu Sigmaringen. Dieselben sind mit dem Namen M. Schaffner's bezeichnet und lassen den Einfluß H. Schühlin's und H. Holbein's des älteren erkennen.

Anklänge sind gering und erlauben ebenso wohl die Vermuthung eines Einfluß von Wolgemut auf diesen Meister.

Jedoch das bringt uns in Erinnerung, was wir beabsichtigen. Wir wollten uns klar machen, welche Aufgaben sich die Wolgemutforschung zu stellen hat, und haben uns von allgemeineren Erwägungen verführen lassen, selber Hand anzulegen. Allein es bliebe noch ein wichtiges Stück Arbeit übrig. Denn zum Schlusse müßte nocheinmal auf seine Schüler und Gehülfen zurückgeblickt und eine genauere Kennzeichnung derselben versucht werden. Folgende Fragen wären zu beantworten: Wie verhalten sich die nicht seiner Hand beizuschreibenden Stücke in den von ihm gelieferten Altarwerken zu einander und zu dem, was der Meister eigenhändig gemalt zu haben scheint? Worin besteht die Ähnlichkeit und das Abweichende im Altarwerk zu Heilsbronn? Wie verhält sich Hans Traut von Speyer zu Wolgemut und zu Schongauer? Und wie A. Dürer? Wie weit erstreckt sich der Einfluß Wolgemut's in Deutschland?

Endlich müßte man sich in dem reichen Vorrath von altnürnbergischen Formschnitten nach Prämissen und Analogien wolgemutischen Styls umsehen. Auf den Versuch, auch dazu Beiträge zu liefern, muß ich jedoch verzichten. —

Eine solche Arbeit wäre überhaupt nur zu leisten mit einem entsprechenden Vorrath von Photographien, womit erst genaue und mehrseitige Vergleichungen möglich wären. Wer dieß nicht beschaffen kann, muß sich eben mit vereinzelten Beiträgen und Glossen bescheiden. So erhebt auch das Folgende keinen höheren Anspruch. Doch sei zur Rechtfertigung meiner Aufhellungsversuche erwähnt, daß ich die

Gemälde, welche ich bespreche, aus eigner Anschauung an Ort und Stelle, nicht nur aus Photographien kenne, daß ich die W-Stiche mit den entsprechenden von A. Dürer in den Kupferstichsammlungen zu Wien, Berlin, München, Dresden, Breslau verglichen und die Weltchronik wie den Schatzbehalter wiederholt eingesehen habe.

Wenn wir in Dr. Hartmann Schedel's „Neuer Weltchronik" die Holzschnitte von Michel Wolgemut und W. Pleydenwurff[1] prüfen, so finden wir gewisse Unterschiede, welche auf drei bis vier Vorzeichner, sowie auf mehrere Formschneider schließen lassen. Unter rohen Dutzendarbeiten begegnet uns Feineres und darunter Einiges, was zu M. Schongauer vorweist. Dasselbe gilt vom Schatzbehalter,[2] dessen Illustrationen, wie wir auf Grund einer

[1] Ihre Leistung bezeugen folgende Worte auf der letzten Seite: „mit anhangung Michel Wolgemutz vnnd Wilhelm pleydenwurff's maler daselbst auch mitburger die diß werk mit Figuren werklich geziert haben. vollbracht am XIII. Tag des monats Decembris Nach der gepurt Christi vnßers Heylands MCCCCXLIII jar." W. Pleydenwurff, auf den wir zum Schluß nocheinmal zurückkommen werden, erscheint in G. v. Murr's Verzeichnissen sowohl als Maler wie als Formschneider. Also ist wahrscheinlich, daß er an diesem Werke nicht nur als solcher, sondern auch als Vorzeichner thätig war. G. v. Murr versichert, daß auch der Formschneider Sebald Gallendorfer an diesen Illustrationen mitarbeitete (vgl. Journal z. K. II, 133, auch 134 und 149).

[2] Schatzbehalter des Reichthums des ewigen Heils vnnd Seligkeit, Nürnberg, A. Koburger, 1491. Vom letzteren, bekanntlich A. Dürer's Pathen, ist auch der Druck der Weltchronik hergestellt. — Über Michel Wolgemut's Thätigkeit im Fache des Holzschnittes finden sich die genauesten Angaben in R. Muther's großem Illustrationswerk: Die deutsche Bücherillustration, München-Leipzig, 1884, I, 75 ff. II, 114, 13 ff.

alten Tradition annehmen und aus den Übereinstimmungen mit der Weltchronik schließen dürfen, gleichfalls von Michel Wolgemut (und W. Pleydenwurff) geliefert wurden. Auch hierin sind Ungleichheiten wahrnehmbar. Vermöge einer fast düreriſchen Großheit und Gluth ragt der Tanz der fünf Skelette im Schatzhalter hervor (CCLXI[1]). Von dem Bilderschmuck beider Werke ist aber zu sagen, daß diejenigen Stücke, welche sich mit den Gemälden des Hof'schen, Zwickau'schen und Peringsdorffer'schen Altars vergleichen lassen, nicht gerade die besten sind. In dieser geringeren Gruppe von Holzschnitten scheinen mir die Glorie Christi in der Weltchronik (CII) und die Kreuztragung im Schatzbehalter (Figur 81) der Hervorhebung werth, weil ich in denselben Übereinstimmungen mit Gemälden von H. Schühlin finde. Im erst genannten Holzschnitte, welcher Christus inmitten der Apostel thronend vorführt, ist Matthias (unten rechts) in ähnlicher Haltung dargestellt, wie ein Apostel (vermuthlich ebenfalls Matthias) im Wandgemälde des jüngsten Gerichtes, welches sich über dem Chorbogen des Ulmer Münsters befindet und nach meiner Meinung einem Schüler von Hans Schühlin zugeschrieben werden muß, der hier wenigstens zum Theil Vorlagen seines Meisters benützt haben dürfte. Auch hier überrascht uns der nach der Art flotter Reiter selbstbewußt eingestützte linke Arm, dessen Ellenbogen sich etwas nach Vorne stellt. Ein Motiv, das freilich im genannten Holzschnitt der Weltchronik nicht so lebendig ver-

[1] Vgl. auch die Bemerkungen von L. Kaufmann (A. Dürer, Köln 1881) über das Titelblatt der Weltchronik und über fol. CLXXXIII und fol. LXXV.

werthet ist. Hier ruht der Arm auf der inneren Handfläche, während die entsprechende Figur des Ulmer Meisters sich auf die äußere Fläche der Hand, resp. auf die äußere Wölbung des Handgelenkes stützt, wobei sich die Finger zur Seite drehen. Die Kreuztragung im Schatzbehalter läßt sich mit dem Gemälde desselben Gegenstandes im Altarwerk von H. Schühlin zu Tiefenbronn vergleichen. Es ist so ziemlich derselbe Akt, dasselbe knickende Schreiten, jedoch ist hiebei wiederum die Überlegenheit Schühlin's wohl zu beachten. Außerdem findet sich hier wie dort die Gestalt des Pfeifenden, welcher beide Finger in den Mund steckt, ein Motiv, das freilich auch sonst vorkommen mag.

Schon Rumohr, Passavant und Quandt haben darauf verwiesen, daß einige (so ziemlich wolgemutisch aussehende) Holzschnitte im Schatzbehalter (19., 27., 58., 73. und 80. Figur) auf Bannern und auf einem Zeltwimpel ein W enthalten, und man kann dieß als die Signatur Wolgemut's ansehen; wobei indessen zu beachten ist, daß hier in derselben Weise (ebenfalls auf Bannern) ein A, ein Z und ein E angebracht ist.

Dieß führt zu einer Anzahl von Kupferstichen, welche mit dem Monogramm W versehen sind. Man erinnere sich an die Geschichte der Kritik dieser W-Stiche! Bekanntlich besteht mehr als die Hälfte aus Kopien nach Schongauer. Auf einem Exemplar des Schmerzensmannes, welcher dieser Gruppe angehört, fand Bartsch die Aufschrift: „Dieser Stecher hat Wenzel geheißen, ist ein Goldschmied gewesen" und da zugleich ein andres Blatt, das den Tod Maria's, gleichfalls nach Schongauer darstellt, die Bezeich-

nung „Wenceslaus de Olomucz ibidem“ trägt, sah sich Bartsch veranlaßt, sämmtliche Stiche mit dem Monogramm W, welche früher dem Wolgemut zugesprochen wurden, diesem Wenzel zu vindiziren, als einem Kopisten Schongauer's und — Dürer's; denn mehrere Blätter decken sich mit Kupferstichen Dürer's, abgesehen von den übrigen, welche theils Kopien nach Stichen des Meisters von 1480 sind, theils andre rheinische und niederländische Vorbilder vermuthen lassen. Jedoch sind in diesen W-Stichen Ungleichheiten wahrzunehmen, welche auf eine Mehrzahl von Meistern schließen lassen. Auch ist das Monogramm nicht immer gleich behandelt. Ein den heiligen Wilhelm darstellender Stich ist mit einem W signirt, worüber sich ein o befindet, und Bartsch deutet dieß: Wenceslas Olomucensis (vgl. VI, 316). Jedoch in den übrigen Stichen fehlte das o über dem W. — Die Behandlung Wenzel's von Olmüz ist wirr und schattenarm, in der Strichführung unsicher und er kennzeichnet sich schon durch knufflige Slavenköpfe mit kurzen Nasen und starken Backenknochen, Zöpfen und andern ostländischen Merkmalen. Man vergleiche darauf hin sein Abendmahl und seinen S. Andreas. Eine bessere und der Kunst Schongauer's näher stehende Arbeit dieses Stechers ist der Tod Maria's von 1481. Am Nächsten verwandt mit ihm erscheint mir der Meister des Sakramentsgehäuses. Ganz verschieden hievon ist das Blatt, welches die Maria mit dem Kind auf einem Kissen am Fenster darstellt. Diese gediegne und liebliche Arbeit ist die einzige unter den W-Stichen, welche mit Gemälden Michel Wolgemut's vergleichbar ist. Außerdem wäre nur etwa der heilige Sebastian

in solche Frage zu stellen, doch man beachte die holperigen Wellen der Beinkonturen und den subjektiveren Gefühlsausdruck! In der Masse des Übrigen wäre sodann eine feinere, nach Schongauer und dem Meister von 1480 kopirende Hand zu unterscheiden und endlich die Hand jenes Räthselhaften, welcher hier allein in Frage kommt, weil seine Stiche mit Dürer'schen übereinstimmen. Seine Manier ist eine ganz andre als die der übrigen W-Monogrammisten. Man kann sie mit derjenigen Dürer's vergleichen, doch darf man ihren fiseligen, unsauberen Charakter, ihr geringres Maß von Plastik und Meisterschaft überhaupt nicht verkennen. Wer war dieser mit W signirende Doppelgänger Dürer's? Hat er Dürer abgeschrieben oder dieser ihn? Quad von Kinkelbach berichtet von Dürer: „Und sonderlich hat er dem W etliche Stücke ganz auf den Zug nachgeschnitten: großen Herculem" ꝛc. Sodann enthält eine von Andersen besprochene Schrift: „von kunstlichen Handwerken in Nürnberg", folgende an die zitirten Worte Quad's gefügte Bemerkung: „Die Litera W ist Wolgemut". Endlich bezeugen viele alte Kupferstichkataloge aus Nürnberg die Identität von W und Wolgemut.[1] — Wenn man sich nun in den Buchstaben W verbeißt und, ohne die künstlerische Stellung Wolgemut's und diejenige Dürer's mit klaren Sinnen zu ermessen, lediglich nach technischen Merkmalen Jagd macht,

---

[1] Im Museum f. b. K. in Breslau fand ich u. A. ein Exemplar des mit W bezeichneten Stiches, welcher die 4 Hexen darstellt. Darauf ist unten am Rand mit Tinte ein Monogramm geschrieben, welches ein mit einem M durchkreuztes W darstellt (: Michel Wolgemut?); offenbar von einem Sammler des vorigen Jahrhunderts.

um Prioritätsbeweise zu erbringen, so gelangt man allerdings dahin, den alten Wolgemut zum Gläubiger und den jugendstarken Dürer zum Schuldner, im Grunde zum Plagiator zu machen. Man sollte es kaum für möglich halten! Jene herrlichen, mit dem Monogramm Dürer's versehenen Stiche, wozu theilweise Vorstudien seiner unverkennbaren Hand erhalten sind: der Traum des Doktors, die vier Hexen, das Meerwunder, der große Herkules, die Madonna mit der Meerkatze u. a. wären als Kopien nach Vorlagen von Wolgemut zu betrachten? Dieser verhältnißmäßig steife, geschäftsmäßige Kirchendekorator wäre noch in seinem späten Alter plötzlich ein frei gestaltendes, lebenstrotzendes Genie geworden? Das Kapitel, worin Thausing sich in diese falsche Auffassung[1] verbohrt, trägt bekanntlich die erstaunliche Überschrift: „Dürer's Wettstreit mit Wolgemut". Hiemit ist Dürer einem mittelmäßigen Talente b e i geordnet, durch die erzwungnen Ergebnisse des Inhaltes jedoch wird er demselben u n t e r geordnet. Thausing's ganze Argumentation (die auch in der zweiten Auflage nicht aufgegeben ist, wiewohl er schließlich zu einer naturgemäßeren Erklärung einlenken muß) ist ein trauriges Exempel dafür, wie sehr in der Kunstgeschichte einseitiges Getüpfel mit äußeren Merkmalen und faktischen Umständen, advokatisch klügelnde Zersetzung und Kombination irreführen kann. Und nicht nur dieses Kapitel leidet hierunter, sondern sein ganzes Buch, weil seine Betrachtung fast durchweg unfrei am Einzelnen

[1] Vorgearbeitet hatten ihm hierin schon W. Y. Ottley, Sotzmann und Nagler.

klebt und nicht zur Erfassung von Dürer's Kunst sich aufzuschwingen vermag. — Es wäre überhaupt einmal ein entschiednes Wort über die Grenzen der Anwendung naturwissenschaftlicher Methode auf unser Fach, über kunsthistorische Mikromanie zu sagen. Die Kritik des Kunstforschers geht in die Brüche, wenn sie nicht eine doppelseitige Tendenz hat. Sie muß zunächst das Wesentliche an jedem Kunstwerk, den Geist der Erscheinung von Grund aus erfassen und sich möglichst zum Bewußtsein bringen; sodann muß sie die formalen Bestandtheile, auch das Kleine und Nebensächliche prüfen. Vom Ganzen zum Einzelnen und zurück: vom Einzelnen zum Ganzen muß sie schreiten. Wer sich lediglich an Kleinigkeiten hält und nur aus Partikeln seine Schlüsse zieht, wird gar leicht fehl gehen, da er so die Fühlung mit der zentralen und wesentlich im Ganzen sich aussprechenden Triebkraft, mit der individuellen Einheit des Kunstwerkes aufgibt. Die Form des Ohrs oder des kleinen Fingers (vgl. Lermolieff) ist wohl ein Merkmal, aber auch nur ein Merkmal und nicht integrirender Bestandtheil der Sprache eines Künstlers, nicht maßgebendes Kriterium. Sie kann sich bei einem andern ebenso finden, nicht aber dieselbe Eigenart der Empfindung und ihres durchgehenden Ausdrucks, nicht dieselbe Originalität und Meisterschaft der Darstellung im Ganzen. In Nebendingen kann der Kleinere, der Kopist den Größeren, den vorbildlichen Meister übertreffen, aber nicht im Wesentlichen. Hier kann seine Arbeit richtiger, dort vollständiger sein, im Ganzen ist sie dennoch ein ärmliches Nachtappen. — Die Stiche, um die sich der W-Streit dreht, sind rein dürerischen Charakters. Doch

was gilt das dem atomistischen Urtheil! Nein, spricht es mit überlegner Miene, vielmehr entscheidet das Kleine, das zu erkennen euch Andern die Methode fehlt! Das, was ihr ächt düererisch zu nennen beliebt, gehört dem Meister W, ist also vielmehr ächt Wmäßig! So wäre denn der Wechselbalg W an A. Dürer's Stelle gelegt. Verwundert reibt sich gar Mancher die Augen; doch es muß ja wohl richtig sein.

Als ich vor acht Jahren das Buch Thausing's las, kannte ich die W-Stiche nur von einer kurzen Besichtigung her; doch kannte ich die Kunst Wolgemut's wie Dürer's und den tiefen Unterschied zwischen beiden schon so ziemlich. Als ich aber sah, wie viel Überzeugte herumgehen, entschloß ich mich zu einer Untersuchung. Mein Ergebniß ist Folgendes: Was Thausing zum Beleg der Priorität der einschlägigen Stiche mit dem Monogramm W vorbringt, ist sammt und sonders gekünstelt und keineswegs stichhaltig. Theils fehlt es an Richtigkeit der Nachweise, theils an zwingender Nothwendigkeit der Folgerungen. Tief überzeugt von der Akribie dieses Kunsthistorikers wandert man in's Kupferstichkabinet, findet hier aber zu seinem Erstaunen nicht selten ganz Anderes als, was man gelesen; und wenn man sich die richtig bezeichneten Merkmale bedenkt, sieht man nicht ein, warum es nicht eben so wohl möglich sein soll, den Schlüssel rechts statt links herum zu drehen, warum die Pforte, welche uns zu Dürer führt, zu- statt aufgeschlossen wird. Durchweg erhellt, daß Thausing von einer falschen Voraussetzung ausging und deshalb sowohl falsch sah, als falsch dachte.

Was soll z. B. die Geschichte mit dem Haarlockenzipfel im „Traum des Doktor" (Ba. 76)? Thausing behauptet:

Dürer habe vergessen, den zwischen Kopf und Schulter der Venus (?) sichtbaren Lockenstrang unter dem Arm fortzuführen, wie in dem übereinstimmenden Stiche mit W; er sei darin vermuthlich aus Versehen seinem Originale untreu geworden. „Denn im umgekehrten Falle müßte ein angenommener Copist W die gar nicht zur Ausführung gelangte Absicht des Vorgängers, also Dürer's, wieder errathen haben — eine Annahme, welcher gerade wegen der Geringfügigkeit des Gegenstandes niemand mit solchen Fragen Vertrauter seine Zustimmung geben könnte.“ — Von all dem ist nur richtig, daß der Haarzipfel unter dem Arm, welcher im Stiche mit W vorkommt, im Stiche Dürer's nicht vorhanden ist. Der Grund hievon ist jedoch der, daß der Lockenansatz unter dem Kinn bei Dürer mehr schräg nach Rechts über den (abgewendeten) Rücken läuft und daß damit eine Fortführung unter dem Arm ausgeschlossen ist. Nothwendig war dieselbe jedenfalls nicht. Dem Monogrammisten W mißfiel aber wohl die Leere unter dem Arm, deshalb ordnete er das Haar so, daß hier jener Zipfel sichtbar wird, an den sich Thausing hält. Übrigens bemerkt er: „Dürer hat in der reichen Lockenfluth, zu Gunsten der größeren Naturwahrheit Lücken angebracht“ setzt aber eingedenk seiner (falschen) Voraussetzung hinzu: „und einzelne Partieen weggelassen“. So hat also die Kopie Dürer's mehr Naturwahrheit?! Dazu nehme man die Einleitung zu dieser Kritik: „Im Gegensatze zu Dürer's gewohnter Auffassung überrascht an dieser schlanken Frauengestalt ein gewisses schematisches Ebenmaß (!!), eine Zierlichkeit der Haltung, ein langes, feines Profil, was nicht sowohl auf Natur-

studium (!), als auf einen, wenn auch nur mittelbaren Zusammenhang mit der Antike (!) hinweist." Wie merkwürdig! Ich habe gemeint, gerade diese Figur sei eine der besten Proben von Dürer's Erfassung des Nackten und sei voller Naivität. Allein nach Thausing's Ansicht war es ihm damals überhaupt mit dem Nackten noch nicht recht ernst. Man nehme folgendes Erstaunliche aus seinem Buche [1] dazu: „Noch von 1501 befremdet uns die Zeichnung eines halb liegenden, nackten, den Oberkörper auf den Ellenbogen stützenden Weibes, mit Feder und Pinsel auf grünem Grunde fein modelliert und weiß gehöht, in der Albertina. Darüber steht von Dürer's Hand die Aufschrift: „Daz hab ich gfisyrt", nebst Jahreszahl und Monogramm. Schon der ausdrückliche Zusatz, daß er diesen weiblichen Act „gevisieret" d. h. nach der Natur gezeichnet habe (?!), läßt vermuthen, daß ihm diese Art des Studiums damals noch nicht so gewöhnlich war. Der Augenschein lehrt auch, daß ihm die Formen des ziemlich wohldurchgebildeten weiblichen Körpers bei aller Sorgfalt große Schwierigkeiten bereiten, namentlich gelang es ihm nicht, den Übergang des Rumpfes in die Hüfte befriedigend zu lösen. Die Stellung der Figur und das feine lange Profil erinnern zwar im Allgemeinen an die Gestalten der Dejanira und Amymone in den Stichen, die Auffassung der Einzelformen mit allen ihren Zufälligkeiten ist aber eine ganz andre. Dürer läßt nur die Natur sprechen, so weit er sie versteht, aber keine Spur von einer conventionellen antikisirenden Formenschönheit! Das

---

[1] Vgl. 1. Aufl. S. 175 ff.

schematische Ebenmaß, die berechnete Zierlichkeit, welche in den mythologischen Figuren jener großen Stiche auch das Naturstudium beherrscht, indem es sich an gegebne fremde Formen anlehnt, gerade diese, heute so gefällige Eigenthümlichkeit jener Blätter, scheint das Eigenthum des alten Wolgemut zu sein.“ — —

So viel ich verstehe, ist „Visierung“ gleichbedeutend mit Ausdrücken wie Riß, Plan, Karton, korrekte Vorzeichnung, Projektion und korrespondirt mit den Bezeichnungen: Modell und Patrone in den Gebieten der Architektur und Plastik. Dergleichen wurde wohl meist von Malern und zwar bisweilen wohl auch für Fachgenossen, zumal für Wandmaler, jedoch am Häufigsten für Schnitzer, Bildhauer, Erzgießer, Baumeister, Steinmetzen ausgeführt. In Augsburg wird z. B. der vielseitige Georg Seld dafür bezahlt, daß er ein von dem Baumeister B. Engelsberger für die Morizkirche komponirtes Sakramentshäuschen „visiert“. Wenn man dieß näher bedenkt und sich dabei an Dürer's „Visierung des Rathhauses“ [1] und an die Zeichnungen von ihm erinnert, welche mit jenen Grabmälern P. Vischers (und der Seinigen) in Hechingen und Römhild übereinstimmen, so sieht man ferner ein, daß die Leistung des Musterzeichners auch produktive Unterstützung sein konnte, indem sie von dem gewünschten Bildwerk eine bestimmtere Vorstellung formulirte, welche dann freilich von der ausführenden Hand vielfach weiter entwickelt, ja zum Theil verändert und jedenfalls anders beseelt wurde, namentlich wo eine Übertragung in

---

[1] Vgl. Thausing's Dürer, 1. Aufl., S. 406 (auch S. 406).

greifliche Plastik stattfand. Als eine solche Vorlage (etwa bestimmt für irgend ein Brunnenwerk, oder für einen Thorgiebel) erscheint mir dieses Blatt. Daß Dürer die besagten Worte darauf schrieb, ist wohl nur ein naiver Ausdruck seiner Erinnerung an jenen Auftrag in Sachen eines andren Künstlers und die Auslegung, daß er damit die Ungewohntheit solcher Modellstudien verrathe, ist nicht nur mit Rücksicht auf andre, um dieselbe Zeit entstandne Arbeiten seiner Hand verwerflich. Schon psychologische Gründe sprechen dagegen, sodann die Wahrscheinlichkeit, daß er die Mehrzahl seiner Zeichnungen erst in späteren Jahren ordnete und mit Aufschriften versah, und endlich die Behandlung dieser Figur, welche nicht sowohl anfängerhaft, als, offenbar mit Rücksicht auf ihren Zweck, etwas flüchtig und verhältnißmäßig dekorativ ist.

Was Tausing aber im Übrigen sagte, sein Raisonnement über den antikisirenden, schematischen Zug der Stiche von W, der ja für ihn Wolgemut ist, will ich hier nicht erörtern. Es ist eben vom Übel, wenn man verschwindend kleine Atome aufbläht, wenn man nicht unterscheidet zwischen Motiv und Darstellung, Generellem und Speziellem, wenn man an lebensvolle Kunstgebilde mit formalistischer Nüchternheit herantritt: man sieht eben nicht und urtheilt schief. In Thausing's vergleichender Kritik der beiden hier in Betracht kommenden Exemplare des vier nackte Frauen darstellenden Stiches (gen. „vier Hexen", dat. 1497, Ba. 75) handelt es sich wieder um eine Lücke unter einem Arm. Dürer hat hier nur den Ellbogen des linken Arms der jugendlichen Gestalt rechts angedeutet und das Übrige

ungewiß gelassen. Der Meister W. fügt hier jedoch die linke Hand der dahinter stehenden Frau ein; jedoch in sehr undeutlicher Weise, so daß Reflexion dazu gehört, um das Eingeschaltete als eine Hand zu bestimmen, welche das die Lenden der rechts stehenden Frauengestalt bedeckende Tuch hält. Es ist also nicht vollkommen klar und augenscheinlich gemacht, wo das nach links hinaufgezogne Tuch gehalten wird. Ist nun diese dunkle Spur einer erstrebten Verdeutlichung wirklich ein entscheidender Vorzug? Und folgt daraus mit Nothwendigkeit, daß wir hier das Original zu vermuthen haben? Man könnte auch darauf hinweisen, daß im Stich mit dem Monogramm die Gestalt zur Rechten ungleich anmuthigere (nebenbei bemerkt, fast kranachisch gemahnende) Gesichtszüge hat als im Stiche Dürer's. Aber ist angenehmere, geschmackvollere Typen-Wahl ein Beweis der Ächtheit und Ursprünglichkeit? Und welcher Augenhafte würde behaupten, das Exemplar des Meisters W erreiche oder übertreffe gar dasjenige Dürer's in frischem Lebensgefühl, meisterhafter, klarer, formbewußter Modellirung? Die Abdrücke, welche ich kenne, sind im Vergleich damit stümperhaft, stroblig und sehen ganz darnach aus, als ob sie halb ängstlich, halb ungeduldig nach fremder Vorlage kopirt wären.

In Dürer's „Meerwunder" (Ba. 71) soll „das fächerartige Laubwerk rechts vom Kopfe des Triton — gleichfalls nur auf ein Versehen beim Kopiren zurückzuführen" sein; „es fehlt auf Wohlgemut's Stich, wo statt dessen ein kleiner Haarbüschel am Kopfe des Alten selbst sichtbar ist". Allein dieß ist wieder (wie im „Traum") nur eine dekorative Ge-

schmackszuthat und zwar diesmal eine unberechtigte, denn an dieser Stelle kann nicht wohl ein Büschel sichtbar sein, weil das Haar nach Links geweht ist.

Auch in Dürer's „Maria mit der Meerkatze" (Ba. 42) und in seinem „großen Herkules" (Ba. 73) finden wir gewisse Bestandtheile der übereinstimmenden Stiche des Monogrammisten W nicht vor. Hier behauptet Thausing überdieß, die Naturtreue der Gestalten sei in den W-Stichen eine größere. Vom großen Herkules sagt er: „Der Baumschlag hat bei Wolgemut noch etwas von seiner geballten, haufenförmigen Art, bei Dürer ist er freier aufgelöst und leichter wiedergegeben. — Die Figuren aber sind auf Wolgemut's Stich überall besser und bestimmter durchgezeichnet (!), auch der linke Arm des Herkules ist weniger steif und hart." Ich habe mich von der Richtigkeit dieser Figuren-Kritik nicht überzeugt, sondern von ihrem Gegentheil. Im Stiche mit dem Monogramm Dürer's ist die Linienführung viel großartiger. Der von W ist unsichrer, dabei rauh und schmutzig. — Dagegen ist zuzugeben, daß die Madonna mit der Meerkatze die wackerste Leistung von W ist und den vergleichenden Blick leichtlich irreführen kann. Es genügt jedoch, wenn mit Harck darauf verwiesen wird, daß sich in Florenz die Zeichnung Dürer's zum Kopf dieser Maria befindet.

Schließlich noch ein Wort über den sogenannten „Spaziergang" (Ba. 94). Auf dem (im Gegensinn gehaltnen) Stiche mit Dürer's Monogramm hat nach Thausing's Angabe der junge, aber abgelebt und verdorben aussehende Mann, welcher hier im Gespräch mit einem knochigen, seltsam aufgedonnerten Weibsbild dargestellt ist, sein

Schwert fälschlicher Weise auf der rechten Seite hängen, und daraus, glaubt Thausing folgern zu dürfen, sei ersichtlich, daß Dürer hiemit W kopirt habe, denn dieser habe das Schwert korrekter Weise an der linken Seite angebracht. Man kann nun sagen, daß einem Kopisten (der einen gedruckten Stich abbildet) eher ein solcher Fehler passiren mag als dem freien Urheber, welcher die Natur und ihre richtigen Verhältnisse vor Augen hat. Man kann aber auch sagen, daß dieser etwann, zumal in seiner Anfängerschaft, vergessen mag, seine naturgemäßen Vorzeichnungen, falls es nöthig, wie z. B. bei Darstellung Bewaffneter (Schwertseite), im Gegensinn auf die Platte zu übertragen, damit auch im Druck rechts komme, was sich in der Vorlage rechts befindet. Allein beim besten Willen kann ich den von Thausing aufgewiesenen Fehler in Dürer's Darstellung nicht finden. Das Schwert hängt hier in der That weder auf der rechten noch auf der linken Seite, sondern, nachlässig gegürtet, vornübergeneigt.[1] — Überdieß ist der Stich von W entschieden schlechter und wie die meisten Arbeiten seiner Hand, z. B. die vier Hexen und der Traum des Doktors, mit kurzen, gefetzten Strichelchen schraffirt, welche einen abscheulichen Gesammteindruck erzeugen.

Ungleich beachtenswerther als alle diese Argumentationen Thausing's erscheint mir, was Harck über das „Postreiterlein" (Ba. 80[2]) vorbringt. Die Unterschiede seines

[1] Offenbar häufig beliebter Brauch. Man vergleiche die Zeichnung des jungen Dürer: die drei Landsknechte. Auch hier ein vorne, ja selbst mehr nach Rechts hängendes Schwert.

[2] Vgl. Mittheil. des Instituts für österr. Geschichtsforschung, I, 581 ff.

Exemplars mit W von dem Stiche Dürer's sind ziemlich auffallend und könnten in einem Prozesse hierüber mit mehr Fug als ein Indicium zu Ungunsten Dürer's hingestellt werden wie jene Lücke im Bildchen der vier nackten Frauen. Mit Recht betont er die verhältnißmäßige Güte dieses W-Stiches. Nur die Maria mit der Meerkatze steht etwa auf gleicher Höhe. Alles Übrige, was unter solcher Signatur mit Dürer korrespondirt, ist um so viel schlechter, daß ich auch in dieser dürerischen Gruppe von W-Stichen zwei verschiedne Hände vermuthen möchte. Kopf, Arme und Beine des Reiters sowie die Landschaft sind im Blatte mit W besser gelungen als im Stiche Dürer's. Dagegen ist in diesem die Modellirung des Pferdekörpers, zumal der Hinterseite desselben klarer und runder. Auch gibt es, soviel ich weiß, keine Abdrücke des letzteren, welche nicht auf einen verbrauchten, verstochnen Zustand der Platte schließen lassen. Und endlich wäre immer noch der Einwurf erlaubt: weshalb soll es undenkbar sein, daß Dürer hier in dem und jenem Theile sich mehr gehen ließ und nachlässiger war als dieser Kopist W, der hier in Einzelnem den Willen des Meisters besser erfüllte?

Ausschlaggebend ist in dieser ganzen Frage das unveräußerliche Eigenthum seiner Kunst: das Dürer-Gepräge, die Überlegenheit seiner Formenbehandlung, die unvergleichliche Meisterschaft seiner Modellir-Kunst; unmaßgeblich dagegen die größere Schönheit und die sorgfältigere Durchführung in Einzelheiten der W-Stiche, deren technische Manier überhaupt ruppig und haltlos, deren Formenkenntniß erborgt erscheint und deren ganzer Charakter etwas

unfrei Nachahmerisches hat. Dürer bleibt der Mann, den wir als den großen Eröffner auch diesem Gebiete zu betrachten haben. Vollkommen ächt, von Grund aus dürerisch ist die Physiognomie der genannten Blätter. Das ist die Überzeugung, welche ich trotz allen Lückenbüßern, Zipfeln und Schnipfeln hege und welche ungleich naturgemäßer zu begründen ist als diejenige Thausing's.

Doch irren ist menschlich und so will ich mich wenigstens insofern dem Standpunkte Thausing's nähern, als ich den Fall setze, die einschlägigen Stiche mit dem Monogramm W seien wirklich früher entstanden. Entschließen wir uns also, wenigstens vorübergehend anzunehmen, die W-Stiche seien die Originale und nicht die Kopien! So frägt sich nun: wer darf denn hinter jenem W vermuthet werden? Michel Wolgemut gewiß nicht und wenn noch so viele Anonymi und Katalogverfasser älteren Datums für ihn eintreten. Daß er von Neudörfer nur als Maler und Reißer bezeichnet wird, braucht kaum dagegen vorgebracht zu werden. Die Frage nach dem W stellt sich also von Neuem. Wer war dieser alter ego von A. Dürer? — Nun denn A. Dürer selbst und das unten in der Mitte der betreffenden Blätter angebrachte Monogramm W ist nur das Zeichen der Firma Wolgemut.

Dieß ist neuerdings, nach den Darlegungen von Sidney Colvin und Harck, wohl die Ansicht der meisten Sachverständigen und so wäre denn Thausing's verkehrte Welt wieder leidlich zurecht gestellt. Er selbst konnte in der 2. Auflage seines Buches nicht umhin beizustimmen, jedoch nicht ohne vorher seine alten Erörterungen (mit sammt dem

ungeheuerlichen Titel) wieder aufzuwärmen, so daß diese und ihr Abschluß wie Faust und Auge aufeinanderpassen. Sidney Colvin kommt zu dem Ergebniß, daß Dürer, von seiner Wanderschaft nach dem Oberrhein, Tirol und Italien zurückgekehrt, wieder in die Werkstätte Wolgemut's eintrat und diesem Theile seiner Zeichnungen zur Verfügung stellte. Wolgemut habe dieselben in den betreffenden Kupferstichen verwerthet und Dürer habe diese Kupferstiche sofort (?) nachgestochen. Daß Dürer wieder einige Zeit in Wolgemut's Werkstätte und unter dem Firmazeichen desselben arbeitete, nimmt auch Harck an, doch erkennt er in den betreffenden Stichen durchaus Dürer's volle Urheberschaft, d. h. von ihm selbst entworfne und ausgeführte Kompositionen.[1] Diese seien von Wolgemut oder doch in seiner Werkstatt in Kupfer gestochen, (deshalb mit dem Zeichen W versehen[2]) und dann später von Dürer, nachdem er selbständig geworden, wiederholt und mit seinem Monogramm bezeichnet worden. Er habe sich hiemit nur sein Eigenthum wieder zurückgegeben. Daß er nach seiner Wanderschaft abermals unter Wolgemut arbeitete, diese Annahme lege seine damalige Mittellosigkeit

[1] Somit ist einem Satz von Bartsch Recht gegeben, obgleich dessen Behauptung, die W-Stiche seien Kopien, verworfen bleibt: „Enfin nous nous vimes fondés à pouvoir soutenir que les estampes de Durer jusqu' aujourd'hui réputées copies d'après Wolgemut sont des inventions de Durer lui même“ etc.

[2] So existirt ja auch ein Blatt des Stechers Mair von Landshut, welches mit Mair 1499 und links wie rechts mit W bezeichnet ist (Ba. VI, 366, 8). — Außerdem ist zu erinnern, daß die mit P W bezeichneten Kupferstiche von Thausing auf die „Pleydenwurff-Wolgemut-sche Werkstatt“ zurückgeführt werden (1. Aufl. S. 180); ob mit Recht, ist freilich eine andre Frage.

nahe. — Und daß er jene Nachstiche erst später anfertigte, erkläre sich daraus, daß er anfangs noch nicht hinreichend mit der Grabsticheltechnik vertraut war (wie seine vor 1500 gefertigten Arbeiten dieser Gattung zeigen). Damit motivirt Harck nun auch seine Ansicht, daß die betreffenden Stiche mit dem Monogramm W nicht von Dürer, der nur die Kompositionen geschaffen habe, hergestellt worden seien, sondern „von Michel Wolgemut oder doch in dessen Werkstatt." Also schließt er die Annahme nicht aus, daß der Stecher ein andrer als Michel Wolgemut war, der ja von Neudörfer nur „Maler und Reißer" genannt wird. Wer kann aber dieser andre gewesen sein? Jedenfalls ein Künstler, der eine geschicktere, freiere Hand besaß und wohl auch einen höheren Formensinn. Wie könnte Michel Wolgemut, dessen Vortrag, dessen Pinselschrift, Zeichnungs- und „Reiß"-Manier so spröd und holzmäßig war, den Rücken des „großen Herkules" nachmodellirt haben?!

Zur Beantwortung dieser Frage wäre wohl mehr als einer in Anbetracht zu stellen.

Zuvörderst müssen wir uns wohl unter den übrigen Mitgliedern der Familie Wolgemut umsehen. Es ist urkundlich bezeugt, daß Michel Wolgemut mehrere Kinder hatte. Ihre Namen sind aber nicht genannt.[1] — Möglich, daß er um 1495 einen talentvollen Sohn beschäftigte, welcher in engrer Fühlung mit A. Dürer stand, und daß er diesen bei sich, in seinem Hause nach Zeichnungen Dürer's Kupfer-

[1] Ob jener aus Nürnberg stammende Maler Michel Wolgemut (der jüngere), welcher 1540 in Krems starb, ein Sohn von ihm war, muß dahingestellt bleiben.

stiche anfertigen, aber mit dem Zeichen seiner allbekannten Werkstatt versehen ließ. Möglich, daß dieselbe schon seit längerer Zeit eine chalkographische Abtheilung hatte, worin besonders Stiche von M. Schongauer reproduzirt wurden, aber nicht von den Maler-Gesellen und nicht vom Meister selbst. Waren diese Stecher Söhne von ihm oder doch Verwandte seines Namens, so war das Zeichen W doppelt berechtigt. Möglich aber auch, daß dieser oder jener der Seinigen selbständig als Kupferstecher und „Kunstführer“ (Händler mit Kupferstichen) thätig war, daß folglich das Zeichen W einem andern für sich allein arbeitenden Wolgemut angehört.

Zwischen 1486 und 1504 sind in den Bürgerverzeichnissen genannt:

1) Unter den Formschneidern wie unter den Malern: Hanns Wolgemut, als Bewohner der Lorenzer Seite 1486, vielleicht mit dem 1495 und 1499—1504 erwähnten Hans Briefmaler in der Vorstadt Wöhrd identisch;[1]

2) Unter den Malern: Endres Wolgemut (der ältere), als Bewohner der Sebalder Seite 1492.

---

[1] S. oben S. 300. Auch früher kommt dieser Name vor und zwar als Maler 1440—1458, 1466—1472 und 1477, als Formschneider erst von 1468 bis 1472 und 1486. Außerdem mehrfach ein Hanns (und: H.) Formsneider. Wir haben es hier wohl mit drei verschiednen Meistern zu thun.

Zur Bestimmung eines Stiches mit der Bezeichnung h w 1482 (Ba. VI, 312, 1), der im Style zwischen nürnbergischer und bairischer Art schwankt und durch rasend grimassirende Geberden auffällt, könnte vielleicht mit Rücksicht auf die ohnmächtige Maria, welche an Gemälde Michel Wolgemut's erinnert, der Name Hans Wolgemut's in Vorschlag gebracht werden.

Es ist denkbar, daß einer dieser beiden jener W war und auch in solchem Fall hätte es ja seine Richtigkeit mit jener Glosse zur Behauptung Quad's von Kinkelbach: „Die Litera W ist Wolgemut.“ Indem man dieselbe ad acta nahm, vergaß man bisher immer, daß es mehrere Wolgemut gibt. Bedeutet W nicht Michel Wolgemut den älteren, so doch vielleicht Hans oder Endres Wolgemut, (wenn nicht Michel Wolgemut den jüngeren) und so kann man sich doch die W-Stiche in der Werkstatt eines dieser beiden entstanden denken. Sie können wohl Geschäftsgenossen des Michel gewesen sein. Aber nicht in seinem Haus: Hans wohnte 1486 auf der Lorenzer Seite und wird später als Briefmaler in Wöhrd erwähnt. Endres wird zugleich mit „Anna uxor et pueri ejus“ genannt, hatte also sein eignes Anwesen. — Allein wir dürfen uns auch mit dieser Hypothese nicht beruhigen, denn es ist ja nicht nothwendig, zu vermuthen, daß jener anonyme Verfasser der Schrift „von kunstlichen Handwerken in Nürnberg“ im Besitze der Wahrheit war. Wir können annehmen, daß der Monogrammist W irgend ein andrer Künstler war, der nicht Wolgemut hieß, aber das Zeichen der Firma Michel's als Kupferstecher, als Reproducent von Zeichnungen Dürer's führte, oder einer, dessen Namen gleichfalls mit W beginnt, dessen Zeichen also gleichfalls ein W war.

An Veit Stoß, der 1496 von Krakau zurückkehrte, ist nicht zu denken, obwohl er mit Michel Wolgemut augenscheinlich ein reges Geschäftsverhältniß hatte (wie man z. B. in Schwabach sieht). Als Plastiker stand er nach meiner Ansicht in Anregung gebender wie empfangender Beziehung

zu A. Dürer; jedoch seine Kupferstiche, soweit ich sie kenne, zeigen andre, sprödere Manier. — Hans Traut aus Speier hat mit den W-Stichen schwerlich etwas zu thun. Die uns (in der Erlanger Universitätsbibliothek) erhaltene Zeichnung, welche A. Dürer besaß, ist zu alterthümlich für diese Annahme. Sie stellt einen h. Sebastian auf spätgothischem Sockel dar und ist wohl als Visierung für einen Bildschnitzer oder als Studie zur Bemalung der äußeren Seiten eines Altar-Verschlusses aufzufassen, worauf man bekanntlich zuweilen Scheinskulpturen in Steinfarbe anzubringen liebte. Die Manier ihres Vortrages hält so ziemlich die Mitte zwischen Schongauer und Michel Wolgemut, kommt jedoch diesem um einen Grad näher als jenem und kann nicht eben außergewöhnlich genannt werden. Auf diesem Blatt befindet sich bekanntlich von Dürer die eigenhändige Bemerkung: „Dz hatt Hans Trawt zw Nornmerchkg gemacht." Thausing's und Woltmann's Angabe, er sei 1477 in den Nürnberger Bürgerbüchern genannt, beruht auf mangelhafter Kenntniß der Literatur. Chr. G. v. Murr nennt schon „1407 (Seb.)" und „1438 (Laur.)" einen „Hans von Speyer." Dieser scheint der Vater des hier zu beleuchtenden gleichnamigen Sohnes zu sein, von welchem Neudörfer berichtet, er habe „den Kreuzgang zu den Augustinern gemalet und darin viel erbare Herren conterfeyet" und sei „in seinem Alter erblindet." In Baader's Beiträgen (I, 2) erscheint er mit der Jahreszahl 1477. In G. v. Murr's[1] Nachweisen mit dem Datum 1486 (Seb.).

[1] Journal, XV, 42. Hier auch die Notiz, daß Georg Fen sein Bildniß radirt hat.

Nach des letzteren Versicherung wäre er schon 1488 erblindet. Damit scheint aber nicht zu stimmen eine Notiz Lochner's (Neudörfer's Nachrichten 136), wornach er 1505 in Verbindung mit Veit Stoß genannt wird. Doch ist allerdings denkbar, daß er, wiewohl erblindet, sein Geschäft fortführte. — Jedoch wichtiger für unsern Gesichtspunkt erscheint Wolf Traut von Speier. Von ihm sagt Neudörffer: „Er war seinem Vater „in der Kunst des Malens und Reißens hoch überlegen. — Er malet (a. 1502) die Altartafel, in der Capelle bei S. Lorenzen, so Cunz Horn erbauet und mit großem Ablaß aus Rom seines Verhoffens geziert hat. Er, Traut blieb ledig und war im Leben mit Herman Vischer Rothschmieden" (NB. dem jüngeren, welcher in Rom gewesen war und von dort „viel künstliche Ding" mitgebracht hatte) „also einig, als wären sie Brüder gewesen. Darum er auch dabei war, als dieser Vischer bei Nacht unter dem Schlitten zerstoßen war" (Ende 1516 oder Anfang 1517). — Allein weder Wolf noch Hans Traut wird von Neudörfer als Kupferstecher angeführt und gesetzt, daß Wolf auch als solcher thätig war, so käme dafür wohl zunächst das Monogramm W T in Anschlag (vgl. Muther l. c. I, 182).

Als Goldschmiede und überhaupt als Metall-Künstler empfehlen sich dagegen unsrer Beachtung Hanns und Albrecht Glim, sowie mehrere Meister des Namens Krug. Von Hans Glim sagt Neudörfer, er habe „auch viel Kupfer und Kunst gestochen, derhalben Albrecht Dürer mit ihm in guter Verwandtnuß war und malet ihm von Ölfarben eine schöne Tafel" ꝛc.[1] — Albrecht Glim kommt

[1] Vielleicht identisch mit dem Bild der Klage in der a. Pinakothek zu München (N. 238). Vgl. Thausing's Dürer, 1. Aufl. S. 134, 135.

urkundlich a. 1519 vor. — Hanns Krug, der ältere „war in allem dem, so zum Goldschmiedhandwerk gehörig, geschickt und erfahren — starb 1514". Von Lochner wissen wir, daß er 1484 Meister wurde. — Hanns Krug, der jüngere, heiratete 1512. — Ludwig Krug, den wir auch als Stecher kennen, erhielt 1522 das Meisterrecht. Er scheint demnach ebenso wenig in Anschlag zu kommen, als Hanns Krug, der jüngere. Allein entfernt erinnern an seine Stiche diejenigen des Monogrammisten W, so daß man in demselben Hanns Krug, den älteren vermuthen könnte. — Von A. Springer ist bereits Jakob Walch, alias: Jacopo de' Barbari, in Vorschlag gebracht worden, wornach dieser die betreffenden Kompositionen sowohl komponirt und gezeichnet als in Kupfer gestochen hätte. Ich stimme mit seinen Darlegungen (Zeitschrift für bild. Kunst, 12. Band) nicht überein, wohl aber mit dem, was er gegen Thausing's Anschauung einwendet. Man gewinne, sagt er, nach Durchlesung von Thausing's Buch, den Eindruck, als ob Wolgemut der größere Künstler gewesen sei; denn nach Thausing ist es ja Wolgemut, welcher den Kupferstich in die nürnbergische Kunst einführt und zugleich hiemit die lebensfähige Erscheinung der Menschengestalt nach italienischem Vorbild, er der erste, welcher mit Bewußtsein ihr anatomisches Gefüge zur Darstellung bringt; im Bunde mit Hartmann Schedel entfaltet er zuerst die Stoffwelt der antiken Mythologie auf dem Boden deutscher Kunst und ist er der erste künstlerische Herold des Humanismus und der Reformation, nicht Dürer. Hartmann Schedel, den Thausing wie einen Vorläufer Winckelmann's hinstellt, wird von

Springer mit Recht als ein Vorläufer Gruter's bezeichnet, oder irgend eines andern Inschriftensammlers, als ein Gelehrter, dessen Verhältniß zur Antike, wie das der meisten Humanisten ein wesentlich stoffliches war. Mit Hartmann Schedels Einfluß dürfe also Thausing seine Überzeugung nicht begründen, nämlich: daß der alte Wolgemut sich noch zum neuen, durch den Einfluß der Italiener geweckten Naturgefühl und Naturverständniß bekehrt habe. Mit Recht verweist Springer gegenüber dieser Ansicht auf den absoluten Unterschied zwischen den wolgemut'schen Holzschnitten (auch Gemälden) und den fraglichen Kupferstichen. Allein er fällt mit dem positiven Theil seiner Entgegnung, mit Jakob Walch einem Irrthum anheim, welcher nur wenig begreiflicher als derjenige Thausing's ist. Indem er die (bekanntlich mit dem Merkurstab bezeichneten) Stiche Walchs mit den W-Stichen vergleicht, findet er so viel Übereinstimmungen und so wenig Unterschiede, daß er schließlich behauptet, man könne die technische Weise als eine nahezu identische bezeichnen. Springer verkennt, daß hier persönliche Gegensätze klarster Art vorliegen, daß nur von einer allgemeinen Verwandtschaft des künstlerischen Strebens die Rede sein kann. Jacopo de' Barbari ist ein ziemlich flauer Geselle.[1] Deshalb schütteln wir auch den Kopf, wenn wir in Thausings Buch[2] die Kapitelüberschrift lesen: „Dürer's

---

[1] Nicht er, sondern nur Jakob Walch, als eine uns unbekannte Persönlichkeit für sich gefaßt, könnte in Anschlag kommen; d. h. also, wenn die wohl begründete Identifikation dieses mit jenem widerlegt würde.

[2] Im Übrigen ist es Thausing's wohlzuschätzendes Verdienst, über diesen Maler manches Aufklärende beigebracht zu haben.

Wettstreit mit Jacopo de' Barbari! Dieser erscheint ja doch neben Dürer nur als eine untergeordnete Gestalt; er war ihm wohl behülflich, indem er ihn bei seinen Anatomie- und Proportions-Studien mit anregte, aber er ist gleichwohl als Künstler nicht auf eine Linie mit ihm zu stellen, überhaupt nicht mit irgend einem guten Meister, denn er war ein schwächlicher Eklektiker. Auch daß er nur die technische Ausführung auf der Kupferplatte nach Vorzeichnungen von Dürer geleistet habe, können wir ihm nicht zutrauen.

Die Frage nach dem W bleibt also stehen, nämlich sofern sie überhaupt unbestreitbar berechtigt ist, d. h. sofern jene W-Stiche wirklich die Originale der entsprechenden Dürer-Stiche sind und nicht ihre Kopien; und wenn wir eine Beantwortung versuchen wollen, so haben wir es mit mehr als einer Möglichkeit zu thun.

Gesetzt, Dürer habe die Zeichnungen gemacht, jedoch ein andrer die Kupferstiche darnach ausgeführt, so ist fast die Annahme nothwendig, daß die besseren Partieen in den letzteren durch die ersteren bereits Strich für Strich, also in kupferstichähnlicher Vollendung vorgebildet waren. Die einschlägigen Zeichnungen von Dürer sind aber freie Vorstudien. In derjenigen zum verlornen Sohn im britischen Museum sind allerdings die Schweine in's Einzelne ausgeführt und es ist wohl möglich, daß uns im Übrigen die eigentlichen, für den Stecher bestimmten Vorlagen nicht mehr erhalten sind. Doch auch diese dürften den freieren Charakter von Federzeichnungen nicht verläugnet haben und das stylistische Gepräge der kunstvolleren Partieen in jenen Stichen ist also doch wohl zu gutem Theil als Ergebniß

aus dem Material und der hiemit zusammenhängenden Behandlung dieser Reproduktionstechnik zu betrachten. Daher drängt sich vor Allem der Gedanke auf, Dürer selbst, der ja von seinem Vater in der Goldschmiedekunst unterrichtet worden war, habe die mit W signirten Stiche wenigstens stückweise gefertigt, nicht nur die Zeichnungen hiezu. Könnten ihm nicht wenigstens die Vorritzungen mit der Nadel zugerechnet werden? Der Umstand, daß andre, offenbar vor 1500 ausgeführte Stiche mit seinem Monogramm existiren, welche (nicht zugleich von W nachweisbar sind und) noch technisch befangen erscheinen (sowohl im Vergleich mit den W-Stichen als mit den späteren Stichen von Dürer), dieser Umstand bildet kein absolutes Hinderniß für solche Vermuthung. Denn wer bürgt dafür, daß eben jene unvollkommeneren Stiche, welche vor 1500 entstanden, und ebenso die uns beschäftigenden Nachstiche, trotz dem Monogramm Dürer's nicht wenigstens theilweise von der geringeren Hand eines Gehülfen ausgeführt sind? Darnach wären die W-Stiche theilweise die Originale Dürer's, in Gemeinschaft mit dem Stecher W für die Firma Wolgemut hergestellt, und die entsprechenden Nachstiche mit s e i n e m Monogramm wären Kopien, welche theils von ihm selbst, theils unter seiner ungleich aufmerksamen Leitung von einem andern Gehülfen (Hans Dürer?) ausgeführt wurden, dessen Formsinn und Technik weiter ausgebildet war als diejenige von W. — Verwirft man diese Hypothese, so bleibt das Wunder zu erklären, wie ein andrer Künstler dermaßen in den Geist A. Dürer's sich versetzen konnte, daß er dessen Kompositionen wenigstens in einzelnen Theilen so annehmbar in die Sprache

der Kupferstichtechnik übertrug (wie jene drei Blätter: das Postreiterlein, die Maria mit der Meerkatze und den großen Herkules). — Sucht man aber diesen andren ausfindig zu machen, so ist bei der Annahme, daß das W: Zeichen der Firma Michel Wolgemuts ist, wohl zu erkennen, daß es sich hier nicht um diesen selber handeln kann, sondern um einen unbekannten Mitarbeiter in dessen Geschäft, um einen für ihn thätigen Kupferstecher, welcher wohl Schongauer's Schüler gewesen war, dann aber durch die Kunst A. Dürer's und italienischer Quattrocentisten einige Anregung erfuhr, so daß er demgemäß seine Technik umzubilden versuchte. Möglich, daß Dürer mit ihm befreundet war und gemeinsam arbeitete, so daß er sich solchermaßen um so eher entschließen konnte, seine Waaren noch einmal unter der Flagge Michel Wolgemuts zu versenden, da doch sein Freund das Steuer führte. — Man könnte etwa an Hans Glim denken. — Es hält uns aber nichts ab, anzunehmen, daß dieser Unbekannte ein von Wolgemut unabhängiger, besserer Künstler war, dessen Name gleichfalls mit W beginnt. Wolf (Traut) von Speyer? Peter Wagner? oder irgend ein andrer, von dem sich keine Kunde erhalten hat? In diesem Falle könnten wir uns etwa vorstellen, daß Dürer von der Wanderschaft heimgekehrt, um sich zunächst als Stecher auszubilden, zu diesem in die Lehre trat, mit dessen ausgiebiger Beihülfe seine Zeichnungen in Kupfer stach und unter dem Monogramm, Firmazeichen desselben veröffentlichte.

Ob der Grad und Umfang der Betheiligung von Seite eines Andern stärker oder schwächer war, die Stellung und Lösung dieser Frage erscheint mir hier von besondrer

Wichtigkeit, von entscheidender Bedeutung. — Wenn wir die Vermuthung wagen wollten, daß der mit W signirende Stecher — möge er als eine unabhängige Persönlichkeit oder als ein Gehülfe Wolgemut's gedacht werden — ein hervorragender, technisch sehr begabter Künstler war, welcher dem aufstrebenden Dürer mit verwandten Intentionen entgegenkam und seine Kompositionen mit feinfühliger Versetzung auf die Kupferplatte übertrug, so wäre der Nachweis nothwendig, daß derselbe auch selbständige Kompositionen und andre Stiche von entsprechender Eigenartigkeit und Güte schuf; denn es ist in solchem Falle nicht anzunehmen, daß er sich nur in Reproduktionen von Dürer's Zeichnungen bewegte. Darauf hin wären von den hiezu in Stand gesetzten Forschern 1) die mit einem W versehenen Zeichnungen (namentlich eine, angeblich ganz dürerisch aussehende Anbetung des Christkindes durch die Hirten im britischen Museum, Waagen, Treasures of Art, IV, 35 [1]) zu prüfen, 2) abermals natürlich die sämmtlichen W-Stiche, zumal diejenigen, welche mit solchen von Dürer nicht parallel gehen [2], 3) die Gemälde, welche mit früheren Arbeiten

[1] Vgl. Thausing, A. Dürer, 1. Aufl. S. 36, Anm. 2: „Weil die Zeichnung das zeigt, was man den völlig entwickelten Styl Dürer's nennt, ist die Benennung Wolgemut noch nicht unbedingt zu verwerfen." — Wunderbare Logik das! Also weil a = a, Dürer = Dürer ist, so kann man doch ganz getrost b = a setzen, ganz wohlgemuth Wolgemut = Dürer. Denn der Geist tödtet, der Buchstabe macht lebendig. Kunst ist gleichgültig, Monogramme beweisen.

[2] Darunter kämen natürlich nur die Arbeiten jenes besseren Schongauer-Kopisten in Betracht. Von dem absurd scheußlichen Papstesel darf aber nicht die Rede sein, denn dieser, das Datum: „Januarii

Dürer's stylistische Ähnlichkeit haben und doch von andrer Hand herzurühren scheinen, sowie die fremdartig gemahnenden Bestandtheile in gewissen Jugendwerken von Dürer, z. B. im Bilde der Klage von 1500 (München, a. Pinakothek, N. 238). — Gegen diese Hypothese spricht jedoch vor Allem die Mangelhaftigkeit so mancher Drucke mit W, ihr filziger Charakter, der nicht auf große technische Erfahrung schließen läßt;[1] endlich der Umstand, daß sie in Rundheit und Reichthum der Modellirung von Dürer's „Nachstichen" meist übertroffen werden.[2]

Nun und nimmermehr darf aber der Hypothese gehuldigt werden; die W-Stiche seien auch von einem andern komponirt und vorgezeichnet, nicht von Dürer; denn damit wäre die Erkenntniß der Einheit und Unersetzlichkeit künstlerischer Individualität aufgegeben und verdrängt von

---

1496" enthaltende Stich (Pass. II, 135, 71) ist durchaus läppisch und im höchsten Grade kunstlos. — Daß die Figur etwas Wolgemutisches hat, bestreite ich nicht. Allein die antikisirende Amphora sowie die italienischen Inschriften (Tevere, Castelsagn, Tore di Nona) lassen auf einen Urheber schließen, der wohl Schüler Michel Wolgemut's gewesen sein mag, dann aber eine Zeit lang in Italien lebte.

Am nächsten scheint mir der Kunst Michel Wolgemut's, und zwar ihrer höheren Seite, die bereits erwähnte schöne Maria am Fenster zu stehen (vgl. oben S. 317 und Ba. VI, 327, 20).

Schließlich sei erwähnt, daß Dürer's bekannte, einen geharnischten Reiter darstellende Zeichnung von 1498 (in der Albertina) auch ein W enthält und zwar weiß auf dunklem Grunde im Nackenschirm des Helmes. Doch ist dieses Blatt mit dem ungefälschten Monogramm Dürer's versehen. Was bedeutet also das W?

[1] Vgl. Thausing, ibid. 1. Aufl. S. 167.

[2] Vgl. Eisenmann's Kritik in der Zeitschr. f. b. K., XI, 195.

Doppelgänger-Wahn, Gespensterglauben. Es gibt nur einen Dürer. Und gar noch Michel Wolgemut als Urheber dieser Stiche zu betrachten, dieß ist baarer Widersinn.

Ehe ich nun von meinem Studium der Gemälde[1] Michel Wohlgemut's Bericht gebe, muß ich nochmals bemerken, daß ich dabei mit großen Schwierigkeiten zu kämpfen hatte und mir keineswegs einbilde, zu einem erschöpfenden Ergebniß gelangt zu sein. Einen relativen Abschluß wird auch dieses Kapitel der Wolgemut-Forschung erst erreichen, wenn wir einmal einen vollständigen Apparat von Photographien besitzen und hiemit systematische Vergleichungen anstellen können.

München.

Die Gemälde in der älteren Pinakothek zu München sind wohl von sämmtlichen Arbeiten des Meisters am bekanntesten. Deshalb genügen einige Bemerkungen. Vor Allem ist mit Seidlitz in Erinnerung zu bringen, daß die Altargemälde aus der Dreifaltigkeitskirche zu Hof als Werke Wolgemut's nur wegen ihrer Übereinstimmungen mit seinen Arbeiten in Zwickau und Nürnberg, nicht auf Grund urkundlicher Beglaubigung angesehen werden. Das hiezu gehörige Bild der Auferstehung hat die Inschrift: „MCCCCLXV iar ist dis werck gesatzt worden.“ Wir haben also in diesem Altar aus Hof die früheste Arbeit Wolgemut's vor uns. Er war damals 32 Jahre alt. Man kann wohl sagen, was er hiemit geleistet hat, ist gediegner als alles Übrige,

[1] Vergl. die treffliche Studie von Seidlitz (Zeitschr. f. b. K. XVIII, 169 ff.).

was wir von ihm kennen, obgleich noch ein sehr alterthümlicher und befangner Grundzug obwaltet. Zunächst fällt an diesen Altarstücken aus Hof (N. 229—232) die helle und bunte Farbengebung, sowie der holzmäßig steife und harte Charakter mancher Gestalten auf. Z. B. im Gemälde der Kreuzabnahme (232) sieht der Mann, welcher den rechten Fuß auf die Leiter setzt und Christus am linken Bein hält, gerade so aus, als ob er nach der Vorlage eines Bildschnitzers gemalt wäre, zumal sein hinten emporgewehtes Brokatgewand. Trefflich ist dagegen die Behandlung der Hände, überhaupt der Karnation, worin mit lichten, warm gilblichen und hellbräunlichen Schatten ein Begriff von Äderchen, Muskelbügen u. dgl., überhaupt von feineren Modulationen und ungewissen Partieen des menschlichen Körpers zu geben versucht wird. In den männlichen Köpfen ist meist eine flüchtige, salopp geschäftsmäßige Malweise wahrzunehmen (vgl. die Gruppe rechts vom Gekreuzigten in N. 231) und wir dürfen hierin wohl die Hand eines Gehülfen vermuthen. Vorzüglich gediegen und von einer stillen, nonnenhaft keuschen Ergebenheit des Ausdrucks sind die Frauenköpfe. Von diesen habe ich nun aber sofort zu sagen, daß sie mich auf das Bestimmteste an einen Typus erinnern, welcher in dem a. 1468 aufgestellten und von H. Schühlin mit Gemälden ausgestatteten Hochaltar zu Tiefenbronn vorkommt. Im dortigen Gemälde der Grablegung Christi findet sich eine Magdalena mit einem weißen Kopfbund, dessen rechter Zipfel über ihre Brust herabfällt.[1] Ganz ähnlich

[1] Man vergleiche die Photographie (N. 34) von Emil Wahl in Stuttgart. — Nachträglich finde ich, daß schon E. Harzen diese Über-

derselben ist nun hier im Bilde der Kreuzigung (N. 231) das Antlitz der Magdalena, welche die zusammenbrechende Maria unterstützt, indem sie ihr mit der Rechten unter die linke Schulter greift. Ebenso ähnlich im Bilde der Kreuzabnahme (232) dieselbe Heilige, welche hier hinter der knieenden Maria steht. Im Bilde der Auferstehung scheint mir ein Gehülfe mit thätig gewesen zu sein, welcher auch am Altar der Haller'schen Kapelle zum heil. Kreuz in Nürnberg einen starken Antheil hat.

Als eine Werkstatt-Arbeit ist wohl das Bild der Apostel-Trennung N. 235 zu betrachten. Von Wolgemut selbst gemalt scheint hierin nur der wasserschöpfende S. Johannes (Asia), dessen Antlitz wieder sehr an Schühlin erinnert. Ein andrer Kopf weist fast zu Schäufelin vor. Diese Apostelgestalten bewegen sich allerdings ganz in der linkischen Art, worin Wolgemut und seine Gehülfen so sehr befangen sind, doch ist die rührende, ächt deutsche Innigkeit, womit sie einander Lebewohl sagen, sich Treue geloben und ihren hohen Glauben nochmals gemeinsam vorhalten, einer herzlichen Würdigung werth.

N. 234: Die mystische Vermählung der h. Katharina mit dem Jesuskinde. Auf der Rückseite die Geburt Christi. Mit N. 42 und 43 in der Augsburger Galerie zu einem früher auf der Burg in Nürnberg befindlichen Landauer-schen Altarwerk gehörig. Von einem Maler, der mit Wol-

---

einstimmung wahrgenommen hat. Jedoch sieht er hiebei nicht Ähnlichkeit, sondern Identität des Styls, nimmt also die Hofer Gemälde für Schühlin in Anspruch und darin weiche ich entschieden von ihm ab. Vgl. Archiv f. z. K. VI, 28.

gemut nahe verwandt ist und vielleicht eine Zeit lang sein Gehülfe war, aber auch Fühlung mit dem Meister des würzburgischen Kreuzigungsbildes im germanischen Museum (N. 110) zeigt. Auffallend ist hier das spitzige Antlitz Maria's und die Neigung zu milchigem Weiß.

N. 233 Kreuzigung. Dieses große Gemälde, welches sich früher gleichfalls in der Burg zu Nürnberg befand, wird von Ad. Bayersdorfer und Reber neuerdings dem Wolgemut abgesprochen und zwar, wie mir scheint, mit vollem Recht. Wir haben es hier mit einem Meister zu thun, der mehr Lebensgefühl und nähere Beziehung zu Rogier van der Weyden zeigt. Bayersdorfer verwies mich auf den Unterschied in der Behandlung der Füße und Hände. Wolgemut pflegt dickere, plumpere Zehen zu malen und dabei zwei Falten, welche einen Spitzwinkel bilden, zwischen der großen und der ersten kleinen Zehe anzubringen. Der Meister von 233 übertrifft ihn in jenen Nüancirungen des Nackten, der Gesicht- und Handformen, welche bei ihm noch weicher und sensibler erscheinen. Davon macht jedoch eine Ausnahme der Körper des Gekreuzigten, welcher roher behandelt, weniger durchgebildet ist, als bei Wolgemut (vgl. 231). Hier, in N. 233, erscheint seine Hautfarbe bräunlich, dort, in N. 231, blaß und zart. Zudem möchte ich auf ein diesem Meister durchweg eigenthümliches Kennzeichen aufmerksam machen, weil er gerade hierin sich von Wolgemut unterscheidet. Er pflegt nämlich dickere und röthere Lippen zu malen und liebt sie leise zu öffnen. Der Unterlippe gibt er in der Mitte einen leisen Einzug, so daß ihr äußerer Rand zwei, mehr oder weniger runde, Schwellungen zeigt.

Die Köpfe Wolgemut's in den Hofer Gemälden haben dagegen hart geschlossne, nüchtern schematische Lippen und der äußere Rand der Unterlippe beschreibt einen einfachen Bogen ohne Taille. Wohl zu beachten auch die tiefer gestimmte, saftigere Farbengebung, die größere Lebensfülle, das leidenschaftlichere Temperament in den Köpfen und überhaupt der höhere, mächtigere Zug, der in den Gestalten dieses Meisters waltet. Besonders großartig der schmerzlich bewegte Johannes und unter den Zuschauern ein jugendlicher Männerkopf und mit schwungvollem Profil und feurigem Auge. In dem turbanartigen Wulst, welcher ihm Ohren und Vorderkopf bedeckt, sind zwei verschnörkelte Buchstaben eingewebt, welche mir ein J und ein P darzustellen scheinen. Dieß könnte man auf Hans, d. h. Johannes Pleydenwurff oder auch auf Hans Peurlein deuten, der uns zum Schlusse noch näher beschäftigen wird. Auf dem Boden u. A. eine Eidechse. — Auch der Maler dieses Bildes kommt in Anbetracht, wenn wir uns nach den Lehrern Wolgemut's umsehen.[1] Man könnte zwar dagegen einwenden, daß derselbe doch nur um Weniges älter scheint als Wolgemut, ja daß man ihn auch als seinen Altersgenossen betrachten könnte.[2] — Der Kürze halber will ich diesen Meister im Folgenden mit J P (?) bezeichnen.

---

[1] Vgl. oben S. 307.

[2] An diesen Meister erinnert mich einigermaßen ein von A. Essenwein in den „Holzschnitten des 14. und 15. Jahrhunderts im germanischen Museum" veröffentlichtes Blatt: Tafel CXIII: der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes. Die Gestalt des letzteren ist es, auf die ich mich hiefür hauptsächlich berufe.

Sammlung des Herrn Professor Sepp.

Vgl. Katalog der Ausstellung von Gemälden älterer Meister in München, 1869, S. 22, N. 79: „Tod Mariens. Im Vordergrund die verkleinerten Gestalten des Stifterpaares mit sieben Kindern. Auf Holz. H. 1,54, Br. 1,15.“ Zum Theil an Gemälde des Hochaltars in der Haller'schen Heiligenkreuzkapelle zu Nürnberg erinnernd.

Sammlung des Herrn Fabrikanten Develey.

Christus vor Pilatus von Michel Wolgemut (?).

Nationalmuseum.

Inventarnummer 18. Aschaffenburger Flügelaltar. Anklänge an Michel Wolgemut und H. Schühlin.

Augsburg.

Gemälde-Galerie. N. 43, Kreuzigung. Links unter Christus Magdalena (mit Kopfbund), andächtig emporblickend. Ihr Gesicht von ähnlicher Bildung wie das der Maria in N. 234 der Münchner Galerie. Anderes erinnert hier aber an die Hofer Gemälde. So die zusammenknickende Maria und der weißbärtige Greis rechts unter Christus. Solche dekorative Modellköpfe fehlen auch nicht im Kreuzigungsbilde des Hofer Altars: Hier in dieser Männergruppe ist ein scharf blickendes, porträtartiges Gesicht zu bemerken, das mit den beiden fraglichen Bildnißköpfen in Zwickau und mit dem Selbstporträt des alten Wolgemut zu vergleichen wäre. In dem landschaftlichen Hintergrund (Stadt am

Fluß) sind links phantastische Felsen zu beachten, welche an die Kölner Schule erinnern.

N. 42, Auferstehung. Kraftvoll bräunlich in der Farbe. Links ein aufschauender Armbrustschütze erinnert an eine Figur in jenem würzburgischen Bilde des germanischen Museums (N. 110, jetzt 116).

Beide Bilder stammen aus der Burg in Nürnberg und gehören mit der Vermählung der h. Katharina in der Münchner Pinakothek (N. 234) zu einem nicht mehr nachweisbaren Altarwerk. Vgl. Marggraff's, Katalog der k. Gemälde-Galerie in Augsburg S. 21.

Zwickau.

Der Hochaltar der Marienkirche von 1479 ist mit Schnitzereien von unbekannter Hand versehen; das Sprengwerk und anderes Dekorative im Style deutscher Frührenaissance ausgeführt und zwar wohl a. 1570. Die Gemälde erscheinen theils als Originalwerke Michel Wolgemut's, theils als Arbeiten von Gehülfen desselben. Manches dürfte zur Zeit der Zuthaten i. J. 1570 übermalt worden sein.

I. Von Wolgemut selbst:

1) Die Verkündigung. Maria in offner Halle knieend mit dem Gebetbuch in der Hand, mit dem Leib nach Rechts gewendet, doch nach Links herumblickend zum Engel. Hinter ihr ein eleganter Chorstuhl mit Vorhang. Der frohäugige Engel beugt das Knie und hält mit der Linken eine Bulle mit Siegel vor sich hin. Er ist so eben von Links her aus

einem Garten, der von einer röthlichen Mauer abgeschlossen ist, zu Maria in die Halle getreten. Uber ihm Gott Vater, dessen Gewand von zwei Engeln gehalten wird. Ausblick in eine Landschaft mit Fluß und Bergschloß. Dunkle (nachgedunkelte?) Farbe. Schwere, in breiten Lagen aufgesetzte Schatten. Steinboden der Halle, so viel ich sehe, übermalt.[1]

2) Die h. Nacht. Joseph niederknieend, mit einer Kerze in der Linken. Maria auf den Knieen, das in ihren Armen liegende Kind vor sich hinhaltend. Ein Engelchen vor ihr faßt das Linnen. Links hinten die Hirten; oben singende Engel. Vordergrund vom Hintergrund durch eine Mauer mit Arkadensäulen (zum Theil ohne Bogen) getrennt. Man sieht dazwischen hinaus auf einen Marktplatz mit Brunnen. — An Joseph ist hier die vorgedrückte breite Unterlippe und das Verschwinden der Oberlippe charakteristisch. Maria blickt ziemlich blöd vor sich nieder. Das Kind in der Haltung auffallend ähnlich dem Kind im berühmten Lukasbild des Rogier van der Weyden (München, ä. Pinakothek, Nr. 100). — Auf der genannten Mauer sitzen zwei Schwalben. Auch im Verkündigungsbilde sind solche angebracht. Hier wie dort Goldhimmel.

3) Anbetung des Christkindes durch die h. drei Könige. Maria's Gestalt hebt sich von einer Throntapete ab. Links

---

[1] Ich gebe im Folgenden fast unverändert meine an Ort und Stelle niedergeschriebnen Bemerkungen, weil ich der Ansicht bin, daß auf genauere Bilderbeschreibungen nicht der Anspruch ausführlicher Stylisirung gemacht werden darf. — Vgl. von Quandt, die Gemälde des Michel Wolgemut in der Frauenkirche zu Zwickau mit acht Tafeln, Dresden und Leipzig, s. a.

und rechts Landschaft. Auch hier rechts ein Kopf mit verschwindend eingekniffner Oberlippe. Nachträgliche Übermalung der Brokatgewänder in nachlässigen Schwingungen — offenbar unter halber Rücksicht auf die Perspektive. (a. 1570?).

4) Die h. Sippe. S. Anna hinter Maria vor einer ThrThrapete. Beide mit zur Seite geneigtem Haupte. Joseph rechts mit schiefem Mund, dessen Lippen wieder in bezeichneter Weise behandelt sind. Hinter ihm zwei vorzügliche Donatorengestalten. Rechts Ausblick in eine Landschaft. Links erscheinen in einer Thüröffnung zwei fragliche Gestalten. Die vordere breitköpfig, charaktervoll, grauhaarig, mit tief andächtiger Miene und abgenommenem Hut. Dieser Kopf wäre genau zu vergleichen mit dem von Dürer gemalten Bildniß des greisenhaften Wolgemut in der Münchner Pinakothek (Nr. 243). Die Nase würde so ziemlich stimmen. Jedoch nicht in dieser Gestalt, sondern in der hinter ihr stehenden wird von der traditionellen Meinung ein Selbstporträt Wolgemuts erblickt. Man beruft sich darauf, daß sie eine Rolle in der Hand hält. Daß auch ihr Gesicht Anhalte für die Vergleichung mit jenem Bildniß bietet und vielleicht noch mehr als das des vorderen (älteren) Mannes, will ich nicht bestreiten, doch erscheint es fast zu jugendlich für den damaligen Wolgemut. Vgl. Quandt, l. c. S. 9. Wahrscheinlich bleibt aber jedenfalls, daß der eine von beiden den Maler, der andre den Hauptmann Römer darstellt. Ähnlich hielt es, nebenbei bemerkt, Signorelli im Dom zu Orvieto, wo er im Antichristbild sich selbst neben Fra Angelico (?) und dann auf einem Ziegel-

stein nochmals neben dem Kämmerer Niccolà Franceschi dargestellt. —

Unter diesem Bilde eine auf den Gegenstand desselben bezügliche Inschrift.

In den bisher besprochenen Gemälden, welche ich zumeist für Originalarbeiten von Wolgemut halte, erinnert mich Manches an die besseren Bilder in der Pfarrkirche zu Hersbruck; doch will mir scheinen, als ob sie um ein Geringes befangner, also etwa um 5 Jahre früher entstanden wären als jene. Vgl. unten S. 370 (5) und 371 (6).

Von den Gemälden der Passionsseite hat annähernd originalen Charakter nur:

5) Das Gebet Christi im Ölgarten. — Als Gesellenarbeiten betrachte ich die folgenden:

6) Peinigung Christi. In der Mitte Geißlung und Aufdrücken der Dornenkrone. Rechts: Pilatus stellt den gegeißelten Jesus auf einem Balkon dem Volke dar. — Schlechtes und zudem übermaltes Machwerk von einer Hand, welche zu dicken Lippen neigt (vielleicht unter dem Einfluß des Meisters von Nr. 233 in der Münchner Pinakothek). Besser der Kopf Christi, welcher mit seinen fast italienisch gewölbten Brauen ziemlich stark an den vom Kreuze dem h. Bernhard in die Arme sinkenden Heiland im Peringsdörffer'schen Altar erinnert.

7) Kreuztragung. Der Zug tritt so eben aus dem Stadtthor heraus, durch welches man Pilatus auf einem Balkon erblickt, welcher mitten unter seinem Gefolge, seine Hände in einem Becken wäscht, das ihm ein Page reicht. Rechts im Hintergrund der Berg mit den drei Kreuzen, an

dessen Fuß (links) die trauernde Mariengruppe erscheint. — Schlechtes Machwerk.

8) Christus am Kreuz. Mariengruppe (unbedeutend). Volk. Ein Kerl streckt die Zunge nach dem Heiland aus. Einige Männerköpfe ziemlich gut. Die Beine Christi sehr derb. Auf dem Boden ein Hornschredel und ein Schmetterling.

Predella (von links her betrachtet): a) Blumenvase, sehr schlecht und unperspektivisch, mit Inschrift: Zwischen zwei deutlichen W (!) sechs bis sieben meist unleserliche Buchstaben, b) S. Antonius (Halbfigur in einem Fenster), c) S. Paulus (ebenso), d) S. Georg, e) S. Christophorus, f) Vase mit Buchstaben (A M N R S). Unter diesen Gestalten nur S. Antonius etwas besser. Ganz schlecht die Bilder von Evangelisten und Engel an der Außenseite der Predellaflügel.

Rückseite.

In hellen Leimfarben das jüngste Gericht: Christus auf dem Regenbogen sitzend, die Füße auf die Weltkugel (mit Landschaft) stützend. Darunter in der Mitte: Auferstehung, links: Aufnahme der Auserwählten in's Himmelsthor, rechts: Überführung in die Hölle. Am Sockel inmitten: das Veronicatuch mit Christuskopf (ziemlich wolgemutisch), links: Mannaregen, rechts: S. Gregor (?), am Altar knieend. Auf der Rückseite der Flügellehnen heraldisches Rankenwerk.

In der Sakristei ebenda eine Darstellung Christi durch Pilatus von 1509. Dieses (auch kostümgeschichtlich interessante) Gemälde, welches Holbein dem Ältern zugeschrieben wird, enthält Züge, welche mich auf die Ver-

muthung brachte, ob wir hier nicht ein Werk eines der Gehülfen vor uns haben, den Wolgemut an der Ausführung der Gemälde des Hochaltars mitarbeiten ließ.

Nürnberg.

Germanisches Museum.

Aus der Galerie dieser Sammlung führt Seidlitz 15 Gemälde als Originalstücke Wolgemut's und 7 als Arbeiten aus seiner Werkstätte auf. Er weicht von dem vorzüglichen Katalog, den wir Bayersdorfer und Reber verdanken (1882), in einigen Punkten ab und auch der neue Katalog der genannten Forscher zeugt von einer veränderten, aber nicht ganz mit Seidlitz übereinstimmenden Beurtheilung (1885).

Seiner Anzweiflung der Nummern 110—112 trete ich bei. N. 110 (jetzt 116) ist ein leicht gebognes Pfeilerbild der Kreuzigung aus der Rhein'schen Sammlung in Würzburg mit dem Bildniß des knienden Stifters, eines würzburgischen Kanonikus Schönborn. In diesem, Wolgemut an Kunst um ein beträchtliches überragenden, aber allerdings mit ihm sehr verwandten Meister könnte man immerhin einen Würzburger vermuthen.[1] Derselbe scheint

[1] J. Baader erwähnt in seinen „Beiträgen" (I, 16) einen „Conrat Maler von Wirtzburg" (neben Hans Traut) mit dem Datum 1477 und A. Niedermayer in seiner Kunstgeschichte der Stadt Wirzburg (ibid. 1860, S. 246) einen „Konrad Gümpelein" de a. 1460 und einen „Konrad Lukas" aus Breslau de a. 1470. — Maria hier ähnlich behandelt wie in den Kreuzigungsbildern Michel Wolgemut's zu Augsburg und München.

mir auch in einiger Fühlung mit Fr. Herlin zu stehen.[1] Er kommt den Niederländern, anderseits auch den Schwaben näher und hat vornehmere Haltung. Auffallend ist in diesem Gemälde vor Allem die feinere Verarbeitung und Zusammenstimmung der Farben, wobei Ansätze zum Helldunkel vorkommen, so in dem feierlich geheimnißvollen Kopf einer distinguirten Mannes-Gestalt rechts, welche sich auch durch ihre Bekleidung, turbanartigen Hut und reiches, vorherrschend grünes Brokatgewand auszeichnet. Dieselbe Art erkenne ich wie Seidlitz in N. 112 (jetzt 98): Anbetung des Christkindes durch die h. drei Könige, und in N. 111 (jetzt 97): Verkündigung (Hälfte, Maria). Dieses letztere ist jedoch geringer und wohl als Werkstattbild zu betrachten.

Vom Übrigen, was der Katalog unter der Bezeichnung: „Wolgemut und Werkstatt" anführt, bespricht Seidlitz — abgesehen vom Peringsdörffer'schen Altar — nur die Nummern 102—104 und zwar als ächt. — N. 102 (jetzt 108) ein männliches Porträt, sehr bezeichnend, mit jenem eigenthümlich angebitterten, ärgerlich erpichten Zuge, wozu Wolgemut neigt, wenn er es mit Männerköpfen zu thun hat. Ähnlich im Ausdruck der Kopf jenes, nebst seiner Frau porträtirten, jungen Mannes vom Jahre 1475 im Amalienstift zu Dessau.[2] — N. 103 (jetzt 109): Bildniß eines Kanonikus Schönborn und zwar, wie die Vergleichung er-

[1] Das neuerdings dem Fr. Herlin beigeschriebene Bild der Vermählung Katharinas (N. 96) ebendaselbst scheint mir eine gewisse Verwandtschaft mit diesem würzburgischen Bilde der Kreuzigung (N. 116) zu haben.

[2] Vgl. A. Woltmann, Gesch. der Malerei (Leipzig, 1882), I, 122.

gibt, desselben, welcher in N. 110 (116) als Stifter dargestellt ist. Das Heiße in der Auffassung und der fein strichelnde Vortrag lassen hier kaum an Wolgemut denken. Vielleicht ist dieß eine spätere Arbeit des (würzburgischen?) Meisters der Kreuzigung (N. 116) ebenda. Diese Vermuthung wird ja schon durch die Persönlichkeit des Dargestellten nahegelegt. — N. 104, Bildniß eines Jünglings. In diesem schelmischen und üppigen Kopfe kann ich von Wolgemut rein gar nichts verspüren.[1] In der Behandlung der Lippen und Hände erinnert dieses merkwürdige Kleingemälde an den mit Baldung identifizirten Meister der Erschaffung Eva's ebenda (N. 179, jetzt 185); doch ist es bunter gehalten.

Sehen wir uns des Weiteren nach Gemälden dieser Gattung um, so wäre wohl auch das steife Bildniß eines Jünglings, N. 89 (jetzt 91) zu beachten, worin man eine befangene Jugendarbeit von Wolgemut, wenn nicht das Produkt eines Vorgängers oder Lehrers von ihm erblicken dürfte.

Die Gemälde des Altarwerks, welches von Sebastian Peringsdörffer in die, 1485 begonnene und 1488 vollendete Augustinerkirche S. Veit in Nürnberg gestiftet ist, sind nach Neudörfer's Versicherung von M. Wolgemut gemalt (N. 106 bis 109, jetzt 112—115). Sie werden von Seidlitz ähnlich wie von Waagen und Schnaase beurtheilt, er hält die Szenen aus dem Leben des heiligen Veit für Arbeiten eines Gehülfen. Ich hatte gleichfalls diesen Eindruck, konnte aber auch

---

[1] Im neuen Katalog unter N. 110 als Arbeit Michel Wolgemut's aufgeführt, mit der Bemerkung: „Möglicherweise eine Jugendarbeit A. Dürer's".

vor den Szenen aus dem Leben der Heiligen: Bernhard, Christoph und Sebastian nicht ganz frei von Zweifeln bleiben.

Die großen Gestalten der Heiligen: Georg, Sebald, Katharina, Barbara, Rosalia, Margaretha, Johannes d. T., Nikolaus gelten wohl mit Fug allgemein als Originalarbeiten des Meisters. Ferner aber möchte ich ihm nicht nur die feinsinnige Darstellung des malenden S. Lukas zuschreiben, sondern auch einige Gestalten in der Gruppe der aufgehenkten Veit-Familie und gewisse Einzelheiten im Übrigen, zudem die Überarbeitung und Zusammenstimmung des Ganzen.

Sehr charakteristisch die repräsentativen Heiligengestalten mit ihren goldnen Mänteln, worin die Schatten wie mit der Feder gezeichnet sind: S. Sebald mit dick festem Blick und breiter Unterlippe, ein ächter Handwerkertypus des 15. Jahrhunderts. Im Täufer hat der Meister einen seiner Lieblingsköpfe angebracht und versucht, das Visionäre dieses Charakters auszudrücken, indem er durch leichte Emporhebung des unteren Augenlids dem Blick etwas Starres verlieh. Die feinste und geistreichste Gestalt ist hier jedoch S. Georg mit seiner vornehm berechnenden, gleichsam spinnstigen Miene. Trefflich auch und ächt wolgemutisch der kühl säuerliche Nikolaus. S. Katharina (welche der von S. Lukas abgemalten Maria gleicht) in blöder Demuth zur Erde blickend. S. Barbara leicht zurückgeneigt, naiv feierlich, mit gezierter Fingerstellung die Palmen haltend (ähnlich wie Margarethe). Durch leichte Divergenz ihrer Augen (strabismus externus) ist der Eindruck des Gedankenhaften, der Abstraktion von der Wirklichkeit erzielt. Dieß kommt ja auch in Werken andrer altdeutscher Meister, z. B. Zeit-

bloms, vor. Namentlich an den weiblichen Köpfen ist die hellröthliche Karnation mit ihren grauen Schatten zu vermerken, um so mehr als Wolgemut hiemit auf seinen Schüler Dürer eingewirkt zu haben scheint. Man vergleiche daraufhin das Bild des Jak. Muffel im Museum zu Berlin und das des B. v. Orley im Dresdner Museum!

Mit dem oft fast wildstierenden Ausdruck gottgewisser Feierlichkeit wechselt in harmonischem Gegensatz die nicht minder allgemeine und gegenstandslose Geberde des bescheidnen und fast hülflosen Niederblickens, einer tief resignirten Stimmung und diese kommt auch auffallend häufig in den Szenen der Veit-Legende vor.

Das Meiste in denselben scheint von einem Gehülfen (α) gemalt, der seinem Meister sehr nahe stand, aber auch mit Hans Traut einige Fühlung zeigt. Sein Monogramm R F findet sich in einem Gemälde der Lorenzkirche. [1] Die Hand dieses Malers ist hier im germanischen Museum erkenntlich in zwei Gemälden, welche andere Szenen dieser

---

[1] S. unten S. 365 und vgl. Waagen, K. und K. i. D. I, 159 und 216. Thausing übersah das Monogramm in der Lorenzkirche und möchte diese Gemälde dem Hans Traut zuschreiben, an den sie, wie oben bereits bemerkt ist, allerdings auch erinnern. Er fügt hinzu (Dürer, 1. Aufl. S. 69): „Bestätigt sich diese meine Vermuthung, so wäre daran die andere Frage zu knüpfen, ob etwa diese Folge von Bildern zu denjenigen gehört, welche H. Traut für den Kreuzgang der Augustiner gemalt hat und welche 1816 daselbst verbrannt sein sollen.“ Von solchen ist mir nichts bekannt. G. v. Murr gibt an, jene Gemälde im Kreuzgang der (nicht mehr existirenden) Augustinerkirche S. Veit seien auf nassen Kalk gemalt gewesen und „jetzt verlöschet“ (vgl. seine Beschreibung der Merkwürdigkeiten in Nürnberg, ibid. 1778, S. 132 ff.).

Legende schildern (N. 120 und 121, jetzt 126, 127). — Ich muß dahin gestellt sein lassen, ob ihm oder dem Meister selbst oder einem andern Gehülfen ein Bild angehört, das sich früher auf der Burg befand und von mir vergeblich gesucht wurde. Retberg gibt davon Bericht in seinem Kunstleben Nürnbergs (S. 66): „zwei Flügel mit Barthel und Barbara (1481), zusammen vom Peringsdörffer'schen Hauptaltar der ehemaligen Schuster- oder Augustinerkirche stammend" (1481 wohl Druckfehler statt 1487).

Mit diesem anerkennenswerthen Gehülfen R F scheint ein geringerer (β) gearbeitet zu haben. Derselbe war, wie mir scheint, ein Schüler des Meisters J P (?), wiewohl er an Begabung tief unter ihm steht und nur Schwaches leistet. Auf die Art dieses letzteren weisen einige Köpfe mit dicken Lippen und leidenschaftlichen Mienen hin. Er scheint den Gehülfen R F in den Veit-Bildern unterstützt zu haben, sowie einen Dritten (γ, H. Traut?) in den beiden Gemälden, welche je eine Szene aus dem Leben des h. Sebastian und des h. Christophorus schildern.

Die innig stylvolle Darstellung des h. Bernhard, welchem Christus vom Kreuz herab in die Arme sinkt, scheint mir dagegen von einem vierten Gehülfen herzurühren (δ), der nicht nur höher zu stellen ist als die drei übrigen, sondern auch als Michel Wolgemut und gleichfalls Einfluß von jenem Meister J. P. (?) erfahren zu haben scheint.

Waagen (K. und K. i. D., I, 216) und Retberg (Nürnb. Kunstl. 69) erwähnen ein Gemälde, welches den durch heidnische Priester zur Abgötterei aufgeforderten S. Veit darstelle und mit R F, sowie mit der Jahreszahl 1487

bezeichnet sei. Beide versichern, daß es zu dem Peringsdörffer'schen Altarwerk gehöre. Retberg führt außerdem noch drei Gemälde auf, welche ursprünglich Bestandtheile desselben gewesen seien: 2) SS. Magdalena und Lucia, 3) Damian und Kosmas,[1] 4) Austreibung eines Teufels durch den h. Veit. Damals befanden sich diese Bilder noch im Landauer Brüderhaus. Neuerdings sind sie ins germanische Museum gebracht (a. Nummern: 117, 118, 120), ausgenommen das mit R F und 1487 bezeichnete. Nun aber ist ja im Kalalog der Gemälde des germanischen Museums nur im Allgemeinen bemerkt, daß N. 120 und 121 „mit einigen andern Bildern in Nürnberger Kirchen zu einer Serie gehören". Es frägt sich also: Ist dieß für sich eine Serie, welche einen andern Altar schmückte, oder gehört diese Serie zum Peringsdörffer'schen Altar? Im ersteren Fall wäre die Datirung des letzteren mit 1487 nicht berechtigt. Doch ist der letztere Fall wahrscheinlicher. — In jenem, mit dem Monogramm R F versehenen Bilde[2] herrscht dieselbe Behandlung wie in den übrigen Veit-Bildern, welche ja im Styl vollkommen miteinander übereinstimmen. So hätten wir also wenigstens das Monogramm für einen der am Peringsdörffer'schen Altar mit arbeitenden Gehülfen oder Genossen (α). In Baaders Verzeichniß von nürnbergischen Malern findet sich kein Name, der zur Deutung desselben vorgeschlagen werden dürfte; man müßte denn — was ich nicht empfehlen möchte — unter F: fecit verstehen. Dann könnte man etwa auf Caspar Rieß (genannt a. 1479)

---

[1] Vgl Waagen (l. c.) S. 213, N. 160 und 161.

[2] S. unten S. 365, Nr. 12.

rathen. Aber ebenso wohl auf jenen A. Rebmann, der zusammen mit Schühlin i. J. 1474 erwähnt wird; wobei man freilich annehmen müßte, daß derselbe einen Sohn zum Schüler hatte; denn der Maler der Veit-Legenden-Szenen bewegt sich nicht mehr in der Schühlin'schen, sondern in einer mehr fortgeschrittnen, derberen Kunstrichtung, an deren Eröffnung der alte Wolgemut allerdings auch noch betheiligt war, für welche aber besonders H. Holbein der ältere ein charakteristischer Repräsentant ist. In diesem Falle hätte also Wolgemut einen Sohn jenes Malers, in dem man seinen Lehrer vermuthen könnte, zum Gehülfen oder zum Geschäftsgenossen gehabt. — Doch es ist Zeit, daß wir von solchen Hypothesen zur Sache, zu den Gemälden im germanischen Museum zurückkehren.

N. 117 (jetzt 123): Cosmas und Damian, von R. F. Aber der eine dieser beiden Heiligen (?) doch vielleicht zum Theil von Michel Wolgemut. Landauer Brüderhaus N. 161.

N. 118 (jetzt 124): Magdalena und Lucia, von R. F. Landauer Brüderhaus N. 160.

N. 120 (jetzt 126 b): Veit, einen Besessenen heilend, von R. F. Landauer Brüderhaus N. 173.

N. 121 (jetzt 127): Veit, mit seinen Eltern in siedendem Öl zu Tode gemartert, von R. F. Früher auf der Burg. Vgl. Retberg, l. c. S. 66 und Waagen l. c. I, 159.

N. 119 (jetzt 125): Maria mit dem Kind zwischen Jakobus, Barbara, Helena und Bartholomäus. Krell'sche Stiftung. Geringere Arbeit aus der Werkstätte Michel Wolgemut's.

N. 105 (jetzt 111): Christus am Ölberg. Scheint mir

von einem der Gehülfen gemalt, welche sich am Peringsdörffer'schen Altar betheiligt haben (γ?).

In diesem Zusammenhange ist N. 113 (jetzt 120), der Tod Mariens aufzuführen, ein Bild, welches (wie jenes von R F in der Lorenzkirche) das Datum 1487 enthält. Dasselbe scheint mir von einem Gehülfen gemalt, dessen Manier auch einigermaßen auf den Meister J P (?) zurückweist. Ein ziemlich rohes Machwerk, das jedoch wegen eines Anlaufs zur Bewältigung des Perspektivischen bemerkenswerth ist (geöffnetes Kästchen mit Schüssel und Büchern).

N. 115 (jetzt 121) und 116 (jetzt 122): S. Dominikus und S. Thomas von Aquino. Geschäftsmäßige Arbeit Wolgemut's von c. 1480.

N. 405 (jetzt 413): S. Anna selbdritt. Sehr im Charakter Wolgemut's, doch um einen Grad weniger alterthümlich, daher wohl füglich mit „Schule" bezeichnet. Im Hintergrund ein fränkisches Wasserhäuschen.

N. 407 (jetzt 415): S. Brigitta. Schule M. Wolgemut's?

Ohne Nummer: Messe des h. Gregor. Werkstattbild, vielleicht zum Theil von ihm selbst. — Links und rechts von diesem Bilde zwei Flügelgemälde mit Heiligen oben und Engeln unten. Die letzteren mit ihren breiten, bausbackigen Gesichtern lassen die Hand irgend eines älteren Nürnberger Künstlers vermuthen, von welchem Wolgemut Einfluß erfahren haben mag; und zwar erinnnern sie sehr bestimmt an Typen des Meisters, welcher den Tucher'schen Altar in der Frauenkirche gemalt hat.[1]

[1] Der Schule dieses Meisters sind auch Gemälde in S. Lorenz und zu München in der Frauenkirche beizuschreiben.

S. Lorenz.

Vgl. den in der Kirche feilgebotnen Führer, worauf die Bilder in der Reihenfolge der an ihnen angebrachten Nummern aufgeführt sind (Einblatt, Thümmel's Buchdruckerei).

N. 2: Kreuzabnehmung. Von einem Gehülfen. Ähnlichkeit der Maria mit der Veronika im Bilde der Kreuztragung am Hochaltar der Haller'schen Kapelle zum h. Kreuz. In Manchem ziemlich schongauerisch. Auch an J P (?) erinnernd, wiewohl die Karnation der Gekreuzigten nicht so bräunlich wie in dem Bilde desselben. Auf dem Boden u. a. eine Eidechse.

N. 3: Himmelfahrt. Dem Meister J P (?) sehr nahe stehend, doch geschäftsmäßiger und später.

N. 4: Betende Geistliche. Von demselben Gehülfen, welcher am Katharinen-Altar (N. 8) mit beschäftigt war.

N. 5: S. Anna selbdritt und die heilige Sippe. Flaue Arbeit des Meisters der Gemälde am Hochaltar zu Heilsbronn (Übereinstimmung mit Scheibler).

N. 7: Rochusaltar. Gemälde von einem Schüler. Man vergleiche hiemit das Lukas-Bild im Peringsdörffer-schen Altar und zwar den Typus der Maria.

N. 8: Katharinen-Altar. Gemälde auf den Flügeln. Links: Verlobung der h. Katharina und rechts: Kreuzfindung (vgl. Schwabach) zum Theil von Wolgemut selbst, zum Theil von einem Gehülfen, der auch vom Meister J P (?) Einfluß erfahren. Der linke Flügel zeichnet sich besonders durch den landschaftlichen Hintergrund aus, dem eine seltne Poesie eigen ist.

N. 11: Tod Marien's (rechts). Dieser geringe Schmierer scheint auch Gehülfe Wolgemut's gewesen zu sein.

N. 12: Veit, sich vom Götzen abwendend. Nach dem Katalog, welcher in der Kirche feilgeboten wird, stellt dieses Bild „Jesus in der Kirche" vor und ist es ein Werk von Michel Wolgemut. Auf dem viereckigen Sockel des Götzenbildes steht aber rechts unten: R F 1487. In der Farbengebung waltet Roth, Gelb, Grün vor. Ein dicker Priester mit Unterkinn gemahnt fast an Lieblingstypen des alten H. Holbein. Der Götze teufelhaft mit Krallen. Das Gefälte weich wie in den Gemälden dieses Meisters, welche zum Peringsdörffer'schen Altar gehören. Neben der neuen Nummer 12 befinden sich noch die älteren: 46, 448 und 177: die Katalognummer der ehemals im Landauer-Brüderhaus befindlichen Sammlung (vgl. Waagen l. c. S. 216 und Retberg l. c. S. 69).

N. 13: Messe des heiligen Gregor. Von einem alten Gehülfen, welcher u. A. auch Einiges im Hochaltar der Haller'schen Kapelle zum heiligen Kreuz gemalt hat (z. B. die heilige Nacht und den Besuch der h. drei Könige). Charakteristisch für ihn sind die mürrischen Männerköpfe, bärtig, aber mit kahler Oberlippe, herabgezognen Mundwinkeln. Ein wichtiges Merkmal auch die starke Falte zwischen Wange und Nasenflügel. Dieser Typus hat etwas Schusterhaftes (mit Anklang an moderne schweizerische und amerikanische Physiognomien), im Ausdruck etwas abstoßend Asketisches.

Über N. 15, 17 (: Christus zwischen Philippus und Jakobus, Wolfgangsaltar), ist bereits oben die Rede gewesen (vgl. S. 307).

N. 18: Veit mit seinen Eltern knieend und betend. Über ihnen Engel mit ihren Seelen: drei kleinen nackten Gestalten. Der Vater mit spitzer Habichtsnase, kurzer und nur über den Mundwinkeln bärtiger Oberlippe, cholerischen Augenbrauen, die sich nach der Nasenwurzel herabdrücken (während im Gegensatze dazu die Brauen Veit's und seiner Mutter sich gegeneinander emporziehen, so daß ein wehmüthiger, sehnlicher Ausdruck entsteht). Seine Oberwimpern senken sich über große, hochgewölbte Augäpfel, deren Übermäßigkeit durch die dunklen Schatten unter den Brauen noch gesteigert wird. Die Landschaft weicher und mehr in niederländischer Art gehalten als in Gemälden von Michel Wolgemut. Offenbar von R F. Die alte Nummer dieses Bildes ist, wenn ich recht sehe, 452. Es befand sich früher im großen Saal der Burg neben dem zweiten Stockwerk ihrer Kapelle. Vgl. Waagen l. c. I, 159 und Retberg l. c. S. 66.

N. 20: Die Anbetung der h. drei Könige.[1] Von einem besseren Meister, welcher Einflüsse von Rogier van der Weyden, besonders aber von Schongauer erfahren zu haben scheint. Es fragt sich, ob nicht der würzburgische (?) Meister der Kreuzigung (N. 116 im germanischen Museum) mit ihm zusammenhängt. Die hiezu gehörigen Flügel (gegenüber) stehen dagegen Michel Wolgemut näher.

S. Sebald.

Vgl. die Nummerirung des Führers (Einblatt, Schärtel's Buchdruckerei).

---

[1] Nach Hilpert's Angabe (l. c. S. 21, N. 17) zum Gedächtniß Hans Schmidmayers († 1476) gemalt und 1606 renovirt.

N. 7: Kreuztragung. Schlechtes, unruhiges Machwerk, nicht von Wolgemut, noch von irgend einem seiner Schüler. Eidechse am Boden.

N. 13: Gemälde am Petrus-Altar von irgend einem handwerklichen Nachtreter Wolgemut's.

Haller'sche Stiftungskapelle zum h. Kreuz.

Von den Gemälden des Hochaltars hält Seidlitz die Kreuzschleppung und die Auferstehung für eigenhändige Werke des Meisters. Nach meiner Meinung hat hier Wolgemut nur an einzelnen Köpfen Antheil, während die Gestalten von einem untergeordneten Schüler gezeichnet und gemalt sind. Ich glaube in diesen Altarbildern drei Gehülfenhände (a, b, g) unterscheiden zu dürfen.

Gehülfe a: Begegnung Joachims und Anna's, Geburt, Tempelgang, Tod Maria's. — Von demselben scheint mir ein Theil der Holzschnitte, oder der Vorzeichnungen zu den Holzschnitten im Schatzbehalter herzurühren. Man vergleiche den Kopf Joachim's (zumal die Form seiner Nasenwurzel) mit dem Kopfe Gottes in der Glorifikation Christi! — Seine Manier erinnert auch an drei Gemälde im germanischen Museum: N. 119 (Maria zwischen Heiligen), 114 (Christus am Kreuz) und 407 (S. Brigitta).

Gehülfen a und b: Darstellung Christi im Tempel.

Gehülfe b: Die heilige Nacht (Maria hier zum Theil von Wolgemut, wie im folgenden); Die h. drei Könige vor dem

[1] Herr Photograph Leyde in München hat dieselben, meinem Wunsche bereitwillig entsprechend, in guten Photographien reproduzirt und in der ersten Lieferung seiner „Perlen christlicher Malerei" veröffentlicht.

Christkind; Kreuzschleppung (unbehülfliche, wirre Komposition, schwerlich von Wolgemut selbst vorgezeichnet, zum Wenigsten die Gestalt Christi; doch in einigen Köpfen seine Zuthat wahrscheinlich). — Von demselben vielleicht ein Crucifixus-Bild im germanischen Museum, N. 422. Dort hat Magdalena ähnliche Gesichtsformen wie hier die Frauen im Bilde der Kreuzschleppung.

Gehülfen b und c: Auferstehung (Kopf Christi, des Engels und des Wächters mit der Hellebarde zum Theil von Wolgemut, der Wächter mit der Armbrust vom Gehülfen b, das Übrige von c). Das milde breitstirnige Antlitz Christi erinnert an Lieblingstypen des Meisters, welcher den Tucher-Altar in der Frauenkirche gemalt hat.

Gehülfe c: Verkündigung. Die Flügelbilder der Predella: Ecce homo, klagende Maria sind rohes Gesellen-Machwerk.

Burg.

Links vom Hochaltar der Oberkapelle ein Marienaltar, auf dessen Flügeln die Gemälde der Heiligen: Martin, Wenzel, Barbara und Elisabeth geschäftsmäßige Werke Wolgemut's sind. Vgl. Retberg, Nürnbergs Kunstleben, S. 66 und Waagen, K. und K. i. D. I, 155. Vielleicht von einem Schüler desselben sind die Gemälde an einem Altärchen ebenda rechts vom Hochaltar.

Jakobskirche.

1) Altarflügelgemälde: S. Helena und S. Christophorus. Ziemlich gutes Werkstattbild von Michel Wolgemut.

2) S. Anna selbdritt. Schule. Erinnert an Joachim und Anna im Hochaltar der Haller'schen Kapelle. (Geh. a.)

3) S. Elisabeth, einen krüppelhaften Bettler mit ihrem Gewand beschenkend. Schule.

Rochuskirchhof-Kapelle.

Brust-Bildniß des Konrad Imhof. Von Vorne, nur wenig nach Links gewendet. Langlockig. Die Hände über einander gelegt. Die Linke hält eine Blume. Kurze Schlitzärmel. Bez.: „aetatis 23. anno 1486. Darunter folgende Inschrift: „Effigies Herrn Cunrath Im Hoff Stiffter dieser Capellen vnd Gotteshauß zu S. Rochus von Hanns Im Hoff weiland Herrn Vilibalt Im Hoff Seligen Sohn zur gedechtnus herrein verordnet worden. A°. 1624.“ Der Ansicht von Seidlitz, daß dieß eine Arbeit von Michel Wolgemut sei, stimme ich entschieden zu. Seine Hand scheint mir namentlich in der Mundform erkennbar.

Ob andre Gemälde Michel Wolgemut's, welche G. v. Murr in seiner „Beschreibung der Merkwürdigkeiten in Nürnberg“ erwähnt, noch vorhanden sind, möchte ich bezweifeln. Vgl. (ebenda) S. 470: Bildniß eines alten Mannes auf Papier von 1457 (!) im Praun'schen Museum, S. 535: in der Hertel'schen Sammlung ein Altärlein, S. 400: ein Gemälde des jüngsten Gericht im Rathhaus (vielleicht Mittelstück der „vier Apostel“ von A. Dürer?), S. 317: eine Tafel mit mehreren Heiligen von 1496 in der Marienkapelle des Klosters Ebrach. — Vgl. auch die Angaben Nagler's hierüber und über die Sammlung H. A. v. Derschau, sowie Retberg l. c. S. 70.

Hersbruck.

Nach diesem Nachbarstädtchen Nürnbergs scheint Seidlitz nicht gelangt zu sein. Dort aber befinden sich in der Pfarrkirche vier sehr merkwürdige und für die Wolgemut-Forschung wichtige Altarflügel, welche sechs Szenen aus dem Leben Maria's und acht Passionsszenen enthalten. Meiner Ansicht zufolge haben hier mit Wolgemut zwei Gehülfen gearbeitet und zwar der eine (X) ausschließlich an den Marienbildern und der andre (Y) ausschließlich an den Darstellungen des Leidens Christi. Dieser härter als jener und sehr zu bräunlichen, schwarzhaarigen Typen und grauen Schatten im Fleisch neigend. Ich theile im Folgenden meine, leider durch gebotene Eile an größerer Ausführlichkeit behinderten, Notizen mit.

1) Geburt Maria's. Anmuthige Figuren im Hintergrund. Gehülfe X.

2) Joseph begrüßt Maria, welche aus einem Thor tritt. Dabei ein Hund, der an einem Knochen nagt. Hintergrund Berglandschaft mit blauem Himmel. Man sieht Wandrer, einen Hirten mit Schafen. Rothbrauner, chokoladefarbiger Ton vorwaltend. Feine Hände. Gehülfe X.

3) Verkündigung. Maria am Betpult sitzend, sich umwendend. Zwei Tauben trinken aus einem Napf. Gehülfe X.

4) Heimsuchung Maria's. Weiche Behandlung. Anklänge an Schühlin und Niederländer. Übermalt. Gehülfe X.

5) Anbetung des Christkindes durch Maria, Joseph, Engelchen und Hirten. Allerlei Gethier bemerklich: Vogel, Frosch, Schmetterling. Hintergrund: Seelandschaft mit Gold-

himmel. Maria in einem Brokatgewand mit blauem Mantel darüber. Diese von Wolgemut selbst, das Ubrige wohl zum Theil vom Gehülfen X. Das letztere wie das folgende Bild nimmt nicht (gleich jedem übrigen) bloß die Hälfte, sondern die ganze Fläche der Tafel ein.

6) Tod Maria's. Diese sitzend, umgeben von den Aposteln. Darunter vorzügliche Charakterköpfe, offenbar lauter Porträte. Der bedeutendste (links vorne knieend) Johannes mit großzügigem, genialem Antlitz, tief empfunden im Ausdruck. Dieß Alles von Wolgemut selbst und wohl seine großartigste Leistung.[1]

7) Christus im Ölgarten. Judas, in gelbem Mantel, winkt die Häscher herein. Landschaft mit Goldhimmel. Gehülfe Y.

8) Gefangennehmung Christi. Landschaft mit Goldhimmel. Gehülfe Y.

9) Verhör Christi. Dieser in grauem Mantel, erhaben schön, in großartiger Ergebung vor sich niederblickend. Seine Füße äußerst linkisch gezeichnet. Herodes, vorgebeugt, mit einer Miene, als wollte er sagen: Dieser also soll der König der Juden, der Sohn Gottes sein! Gehülfe Y.

10) Dornenkrönung. Christus wiederum von hoch vornehmer Haltung. Gehülfe Y.

11) Geißlung. Figurenreicher Hintergrund. Geringer als die übrigen, Gemälde aber doch vom Gehülfen Y.

---

[1] Wie ich nachträglich mich überzeuge, stimmt diese meine Auffassung so ziemlich mit der Besprechung in Schorn's Kunstblatt überein, 1831, S. 44 ff. Der Verfasser hält auch die Anbetung des Kindes und den Tod Mariens für Originalgemälde des Meisters, das Übrige für Schülerarbeit.

12) Ausstellung des blutenden Heilands vor dem Volk. Pilatus in reichem, pelzverbrämtem Brokatgewand und mit Pelzkappe. Einige verlangen mit übereinandergelegten Zeigefingern die Kreuzigung. Unter den Vordersten eine Gestalt, welche mit jener, im Besitz von Herrn Dr. Jurie befindlichen Handzeichnung eines Geharnischten zu vergleichen wäre. Zwei Hunde bellen das Volk an. Gehülfe Y.

13) Kreuztragung. Christus, dessen Gestalt hier wieder an die Behandlung Schühlin's in Tiefenbronn erinnert, wendet sich zu dem ihm behülflichen Simon zurück. Aus dem Stadtthor, welches er soeben durchschritten hat, kommen ihm die Frauen nach. Ächt wolgemut'sche Komposition, aber vom Gehülfen Y ausgeführt.

14) Beweinung des Gekreuzigten. Geringere Arbeit vom Gehülfen Y.

Diese 14 Darstellungen sind in folgender Anordnung auf die 4 Flügeltafeln vertheilt:

Tafel I,	Vorderseite	NN.	2 und 3,	Rückseite	7 und	10,
Tafel II,	"	" .	5 ,	"	8 "	12,
Tafel III,	"	"	6 ,	"	9 "	13,
Tafel IV,	"	"	1 und 4,	"	11 "	14.

In der Umgebung Nürnbergs ist sodann

Schwabach

eine der wichtigsten Stätten des Wolgemut-Forschers. Der in der dortigen Stadtkirche befindliche Hochaltar[1] wird von Seidlitz des Näheren kritisirt, wobei er sich mit Recht gegen

[1] Vgl. Meusel's neue Misc. IV, 476. — Treffliche Aufnahmen hat Herr Photograph Kandel in Schwabach angefertigt.

Thausing wendet. Dabei wäre wohl auch ein Wort zu sagen gewesen von den Skulpturen dieses Werkes. Kein Kenner Alt-Nürnbergs wird bezweifeln, daß sie durchaus die charakteristischen Züge der Kunst von Veit Stoß tragen. Thausing, welcher dieß nicht einsieht, nimmt sie für Wolgemut in Anspruch und von ihrer Trefflichkeit scheint sein ästhetisches Schätzungsvermögen nicht berührt worden zu sein. Er spricht sich hiebei über die aus Skulpturen bestehenden Mittelstücke der Altarwerke von Wolgemut folgendermaßen aus: Es sind Produkte einer alterthümlichen (?), stationären Kunstrichtung, die unbeirrt durch die fortschreitende Stylwandlung in der Malerei in den alten Formen erstarrte, indeß der tiefere, seelische Inhalt, der sie einst belebt hatte, verflüchtigte. Diese sich stets gleichbleibenden Holzskulpturen stehen daher in einem immer grelleren Gegensatze zu den von Wolgemut beigefügten Flügelbildern. — — Vermuthlich besorgte wohl der Maler auch die Herstellung, Vergoldung und Bemalung der Mittelfiguren."[1] Dagegen ist zunächst einzuwerfen, daß der Styl dieser Schnitzereien mit demjenigen der Staffelgemälde vollkommen zusammenstimmt, wiewohl er Ausdruck einer andern Persönlichkeit ist, daß jedoch die Gemälde an den großen Flügeln des eigentlichen Altarschreines allerdings einer späteren Richtung angehören. Sodann ist es überhaupt fraglich, ob die Verbindung der Schnitz-Arbeit mit dem Mal-Geschäft möglich war. Mit dem Ausdruck „besorgte der Maler die Herstellung" scheint Thausing behaupten zu wollen, daß Wolgemut gleich den übrigen Malern im damaligen Deutschland auch Schnitzer

[1] Vgl. A. Dürer 1. Aufl. S. 64 und 65 (¹).

war. Wohl wäre mancher zu zitiren, welcher in Urkunden sowohl Maler als Schnitzer genannt wird, aber bei näherer Erwägung der Praxis und ihrer nothwendigen Beschränkung erhellt klar, daß ein besserer Maler auf die Schnitzarbeit schon aus physiologischen Gründen verzichten und sich für den Skulpturschmuck eines zu liefernden Altarwerks entweder einen eignen Bildschnitzer halten oder mit einem guten Meister dieser Technik (wie mit Veit Stoß Wolgemut) verbinden mußte. Wohl mögen sich im 15. Jahrhundert Malerlehrlinge auch im Schnitzen geübt haben, aber im weiteren Fortschritt ihres Studiums mußten sie sich wohl oder übel für das Eine oder für das Andere, für Skulptur oder Malerei entscheiden. Der Meister einer Maler-Werkstatt mochte höchstens das Fassen von Skulpturen beaufsichtigen und zum Theil wohl selber übernehmen (Bemalung der Köpfe).

Aus den von den älteren Arbeiten des Meisters beträchtlich abweichenden Gemälden dieses Altars will Thausing einen ferneren Beweis erbringen, wie sehr Wolgemut fortgeschritten sei. Allein eben hieraus wäre nach menschlicher Logik auf seine Nichtbetheiligung zu schließen gewesen, obgleich urkundlich bezeugt ist, daß er dieses Werk im Jahr 1508 zu liefern hatte. — Die Oberflächlichkeit seiner Vergleichung der Gestalt des h. Martin mit einem Holzschnitt Dürer's (Bartsch, App. 18) wird von Seidlitz gebührend dargethan. Derselbe hält jedoch fest an der schon von Waagen geäußerten Ansicht, daß wenigstens diese Gestalt und diejenige des Täufers Originalgemälde von Wolgemut seien, während er mit Bezug auf das Übrige annimmt, daß hier verschiedne

Schüler mit dem Meister zusammengearbeitet haben, indem sie die von ihnen selber gefertigten Entwürfe in Ölfarben ausführten, sich aber der vollendenden und zusammenstimmenden Hand Wolgemut's zu fügen hatten.

Waagen erkennt in den Halbfiguren auf den Flügeln der Altarstaffel die Hand eines geringeren Gesellen, Hotho [1] dagegen die Hand des Meisters Wolgemut und Seidlitz stimmt, wie ich glaube, sehr mit Recht, dem letzteren bei. Auf den Innenseiten dieser Staffel-Flügel: 1) Johannes d. T. und S. Martin, 2) S. Anna selbdritt [2] und S. Elisabeth; auf den Außenseiten: 3) die Grablegung in zwei zusammengehörigen Stücken. Hier erinnert die edel gewendete Gestalt des todten Christus an Schühlins Behandlung dieses Gegenstandes in Tiefenbronn, auch einigermaßen an die Skulpturbilder der Klage von Adam Kraft.

Nach meiner Überzeugung sind diese Staffelbilder das Einzige, was hier Wolgemut selber gemalt hat. In allem Übrigen erblicke ich die geschäftsmäßig dekorative Arbeit eines ziemlich geringen Schülers des Hans Sües aus Kulmbach. Des Bestimmtesten erinnert an diesen das Antlitz Christi im Bilde der Gefangennehmung. Die Hände sind fast so knollig und verbogen wie in den Wandgemälden des Rathhauses zu Goslar. In den landschaftlichen Hintergründen ist der entfernte, indirekte Einfluß Dürer's bemerkbar. — Dem Ähnliches aus der Schule von Sües findet sich in und um Nürnberg vielfach; so in der Holzschuherkapelle und im

---

[1] l. c. II, 263.

[2] Erinnert an die sterbende Maria in Hersbruck.

Kirchlein auf dem Johannis-Friedhof, so im germanischen Museum, so in der Spitalkirche zum heiligen Geist. — Nur die Darstellung der Predigt des Täufers läßt eine verblaßte Erinnerung an die Werkstätte Wolgemuts spüren. Hier findet sich in der Zuhörerschaft Einiges (z. B. der Kopf des sitzenden Mannes, dessen Wange in der aufgestützten Rechten ruht), was mich schon auf die Vermuthung brachte, ob nicht alle diese Flügelgemälde ursprünglich doch von Wolgemut und von Gehülfen, die ihm ähnlich waren, gemalt und dann etwa zwanzig Jahre später von einem Schüler des Hans Sües übermalt wurden. Das könnte natürlich nur durch eine technische Untersuchung entschieden werden. Jedoch lege ich nicht den geringsten Werth auf diese Hypothese, sondern halte vielmehr an der Überzeugung fest, daß wir es hier durchweg mit selbständigen Arbeiten eines späteren Malers zu thun haben; denn die Kompositionsweise ist eine ganz andre, jüngere.

In der „Ehrenpforte Maximilians", welche Dürer offenbar im Verein mit Gehülfen ausführte, sind einige Idealbildnisse enthalten, worin ich dieselbe Hand wie im Schwabacher Altar erblicke. Ich verweise nur auf Gordian, Philippus und Dezius (Bl. 18. Vgl. zudem die Hände in Bl. 11, 16 und 17).

Auch erschien mir das Bild der Auferweckung des Lazarus (N. 422) im germanischen Museum ziemlich ähnlich.

In der Rosenberg'schen Kapelle links vom Chor (ebenda) eine von Heideloff angelegte Galerie mit einigen Gemälden, welche von der Wolgemut-Forschung zu beachten wären:

1) Auffindung des wahren Kreuzes durch S. Helena. Letztere und die neben ihr stehende weibliche Gestalt fast ganz ebenso im Bilde gleichen Gegenstandes am Katharinenaltar der Lorenzkirche zu Nürnberg. Zumeist eigenhändige Arbeit von Michel Wolgemut.

2) Gegenstück von 1): Heraclius (?), zu Pferd das Kreuz tragend, Werkstatt-Arbeit. Das Engelchen links oben ähnlich wie in dem Bilde der Auferstehung Christi in der Haller'schen Kapelle zum h. Kreuz in Nürnberg (b und c).

3) S. Helena und S. Magdalena, ähnlich wie die Gemälde am Marienaltar in der oberen Burgkapelle zu Nürnberg (links vom Hochaltar). Geschäftsmäßigeres Produkt des Meisters.

4) Gegenstück davon: Severus und Antonius; geringer, zumeist von Gehülfenhand.

5) Der Kindermord[1] am Dreikönigsaltar und die Heiligen:

6) Johannes der Täufer und Severus: Arbeiten eines Schülers.

In anderen, geringeren Gemälden dieser Sammlung erscheint der Zusammenhang mit Michel Wolgemut loser.

In Goslar

hat Wolgemut („Mekel Wolgemoet") mit seiner Kunst das originelle Huldigungszimmer des Rathhauses geschmückt und wurde dafür i. J. 1501 zum Ehrenbürger und Mitglied

[1] Hier die Gesichter der Mütter ähnlich wie in der Geburt Mariens am Hochaltar der Haller'schen Kapelle zum h. Kreuz.

der Brauergilde ernannt.[1] Seidlitz weist nach, daß diese Gemälde nicht mit Leimfarben auf Leinwand, sondern mit Deckfarben direkt auf die holzgetäfelte Wand gemalt sind. Er bespricht sie als Arbeiten von Wolgemut, wiewohl mit dem Rückhalt: „sie lassen sich wegen ihrer vorwiegend dekorativen Bestimmung nur bis zu gewissem Grade für eine Charakteristik des Meisters verwenden.“ Ich fand sie sehr dekorativ, geradezu schwerfäustig und konnte mich nicht überzeugen, daß sich hier Wolgemut selber einläßlich betheiligt hat. Die häßlich verbognen, plebejischen Hände mit ihren welligen Umrissen, die derb schmuckhaften Farben, das tiefe Genzianenblau und Weinroth, Dieß und Andres weist von Wolgemut weg auf einen Maler, der für sich erkannt sein will. Derselbe zeigt eine auffallend eklektische Anlage und scheint mehr als von Michel Wolgemut von Hans Holbein dem älteren, Bernhard Strigel[2] und anderseits von niederrhein-

---

[1] Diese Notiz ist von Dr. Kratz in Hildesheim aus den Kämmerei-Rechnungen des Stadtarchivs zu Goslar geschöpft. Vgl. Mithoff, Archiv für Niedersachsens Kunstgesch. III, 33 ff. (auch Kunstdenkmale in Hannover, III, 68 ff.). Wolgemut scheint überhaupt in näherer Beziehung zu Goslar gestanden zu haben, denn Lochner berichtet von einer Wolgemut heißenden nürnbergischen Kaufmannsfamilie, welche aus Goslar stamme, jedoch mit dem Beisatz, unser Wolgemut hänge mit derselben nicht zusammen. Vgl. des Joh. Neudörfer Nachrichten von Künstlern 2c. zu Nürnberg, herausgeg. von G. W. K. Lochner, Wien 1875, S. 130. Vgl. auch Zahn's Jahrb. f. K., 1870, S. 243. — Der anonym verfaßte „Führer“ durch Goslar, von 1883, enthält bei S. 86 die lithographische Abbildung einer Kaisergestalt im Huldigungszimmer, der wohl am freiesten behandelten Figur im ganzen Cyklus.

[2] An diesen gemahnen mehrere Sibyllen, so die Tiburtina, welche mit der Venus im Traum des Doktors von Dürer (vgl. Thausing,

ischen Meistern Anregung erfahren zu haben. Daß dieser den Entwurf des Ganzen hergestellt und Einzelnes selber vorgezeichnet hat, will ich nicht bezweifeln. Manche Gestalten und Züge lassen auf ihn schließen, so einige scharf nüchterne Physiognomien (z. B. von David, Sibylla Hellespontica und S. Lukas), daneben still gesammelte, fest milde Frauengesichter von jenem Typus, den wir aus Nürnberg, Hersbruck und München her kennen, ferner das stotzige Stehen mancher Gestalten (nach Art des S. Sebald im Peringsdörffer'schen Altar), anderseits eine fast froschschenkelähnliche Mißgestaltung der Beine (wie im Schatzbehalter und in der Weltchronik). Doch das Meiste scheint mir jener auffallend eklektische Gehülfe gemalt zu haben. — Wer war dieser?

Als ich unmittelbar nach meinem Besuch in Goslar in der Braunschweiger Galerie jenes Altarbild (N. 344 [1]) zu sehen bekam, welches dem Maler Hans Raphon aus Northeim zugeschrieben wird, hatte ich die Antwort auf diese Frage. Hier fand ich dieselben Styl-Eigenthümlichkeiten wie in Goslar, jedoch in selbständiger Entfaltung ohne Zwang und Anleitung von Seite eines Vorgesetzten, wohl auch Einfluß von Michel Wolgemut, aber in freier, unabhängiger Verwerthung und stärker gekreuzt von andren Influenzen. Mehreres erinnert an Hans Holbein d. ä.; so die Farbengebung und die Freude an grotesken Gesichtern

---

1. Aufl. S. 64) nichts zu thun hat, ferner die Delphica und Persica. Auch ein leichter Einfluß von Hans Sües aus Kulmbach läßt sich vermuthen.

[1] Vgl. den Führer durch die Sammlungen des herzogl. Museums, 1883, S. 104.

mit spitzer Hakennase und starkem Unterkinn; auch fehlt es nicht an vereinzelten Merkmalen, welche auf B. Strigel und Hans Sües von Kulmbach hindeuten (: Verbergen der Finger,[1] was beiden, und Ausstrecken des kleinen Fingers, was dem letzteren eigen ist.) Wie Hans Burgkmair, H F (Hans Frank?) im „Layen Spiegel" (Augsburg, Hans Otmar, 1509, vgl. Blatt J iii), Urs Graf und Albrecht Dürer kennt er die italienische Drapirung des Radmantels mit Überwerfung eines Zipfels über die Schulter. Eine seiner Eigenthümlichkeiten ist die Neigung zu wechselfarbigen Stoffen und zu übermäßigem Umfang der Köpfe.

Wenn dieses Triptychon in der Galerie zu Braunschweig (ursprünglich im Dom der Stadt) wirklich mit den bezeichneten Werken dieses Malers in Göttingen, Halberstadt, Herrenhausen, Hannover[2] so sehr im Styl übereinstimmt, daß man es zweifellos als eine Arbeit desselben betrachten darf, so ist es gleichfalls Hans Raphon, welcher einen großen Bestandtheil des Bilderschmucks im Rathhaus zu Goslar ausgeführt hat. Indessen will ich mit Rücksicht auf die geringere Güte des letzteren, zumal auf gewisse Rohheiten ganz starker Natur nicht bestreiten, daß noch ein dritter Maler mitgewirkt haben mag. Vielleicht war es „Mester

---

[1] Vgl. einen der Engel in der Glorie der Maria.

[2] Vgl. H. W. H. Mithoff, Mittelalterliche Künstler und Werkmeister Niedersachsens und Westfalens, Hannover 1883, S. 256 ff. — Mit dem Altarbild Raphon's in Braunschweig schien mir später ein figurenreiches Gemälde der Kreuzigung in der Galerie zu Schleißheim Ähnlichkeit zu haben, doch war meine Erinnerung an jenes nicht mehr stark genug, um mir eine bestimmte Äußerung zu erlauben (Nr. 104).

Diderich", welcher nach urkundlicher Überlieferung um 1512 an einem Altarwerk für die Stiftskirche auf dem Petersberge bei Goslar beschäftigt war. [1]

Kassel und Weimar.

Indem ich des Ferneren die werthvollen Untersuchungen von Seidlitz verfolge, kann ich leider nachstehendem Satze nicht beitreten: „Diesen Malereien (in Goslar) schließen sich die Tucherbildnisse in Kassel und Weimar, welche Thausing mit Nachdruck dem Wolgemut vindizirt, nahe an." Von dem Bildniß der Ursula Tucher in der Galerie zu Kassel kenne ich nur den kleinen Holzschnitt in der Publikation desselben von Bode, welcher es mit Mündler dem Martin Schongauer zuschreibt. Ist in der That seine Vorzüglichkeit so erheblich, wie Thausing behauptet und wie es nach der Schätzung Mündler's und Bode's scheint, dann darf wohl nicht an Wolgemut gedacht werden. Wenigstens ist mir kein Gemälde von demselben bekannt, von welchem man wie von diesem Kasseler Bildniß sagen könnte, [2] seine Farbe sei „voll Schmelz, fast feiner noch als bei einem Rogier van der Weyden", die Modellirung von höchster Zartheit, die Zeichnung der Hände „wunderbar vollendet". Und die Erzielung eines gußartigen Farbenauftrages, der wie „kühles Email" wirkt, ist gerade recht nicht Sache Wolgemut's. [3]

---

[1] Vgl. H. W. H. Mithoff, ebenda, S. 427 und 428.

[2] Vgl. Thausing. Dürer, 1. Aufl. S. 61 und 62; in der 2. Aufl. gleicher Wortlaut.

[3] Vgl. Quandt, die Gemälde des Michel Wolgemut in der Frauenkirche zu Zwickau, fol. 12.

Auf dem Rand des Porträts der Ursula Tucher ist die Jahreszahl 1478 angebracht. Erweist sich dieselbe wirklich als ächt, so ist wohl an einen Maler zu denken, der mit Schongauer in nahem Zusammenhange steht, sofern er nicht als identisch mit demselben betrachtet werden kann. Ein Werk des jungen Dürer könnte hier nur vermuthet werden, wenn die Falschheit, Irrthümlichkeit des Datums 1478, oder eine andre Bedeutung desselben nachweisbar wäre. Nach der Charakterisirung seiner künstlerischen Eigenschaften und nach dem besagten Holzschnitte zu schließen, scheint dieses Gemälde wenig gemein zu haben mit drei andern Tucherbildnissen, mit dem der Elsbeth Tucher, im Besitz derselben Galerie und mit denjenigen des Hans und der Felicitas Tucher im Museum zu Weimar. Ersteres kenne ich aus einer guten Photographie, von den letzteren die Originalstücke. Diese sind nach meiner Überzeugung flüchtige Arbeiten Dürer's (vielleicht zum Theil eines Gehülfen von ihm) und halten keinen Vergleich aus mit dem zur selben Zeit (1499) gemalten Bildniß von Oswald Krell in der Münchner Pinakothek. Näher scheint demselben das Porträt von Elsbeth Tucher zu stehen. Daß Thausing auch diese drei Tucherbildnisse, wie das ganz verschieden hievon behandelte Porträt der Ursula Tucher, für Arbeiten Wolgemut's halten konnte, ist mir unbegreiflich. Hier waltet ja die völlig andre, ungleich freiere, schreibemäßige Manier von A. Dürer (und seinen Gehülfen). Das W W, welches sowohl Elsbeth als Felicitas Tucher unter den auf einer Spange befindlichen Namenszügen ihrer Männer an dem Saum ihres Vorhemdes eingestickt tragen, deutet Thausing

auf Wolgemut. Dieser alte Schwerenöther hat also sein Doppelmonogramm zweimal meuchlings in das Hemd der Frau eines Anderen hineinpraktizirt, gleichsam als integrirenden Bestandtheil desselben, als ob es von der Trägerin oder ihrer Mama eigenhändig drauf gestickt worden wäre. Das wäre ja eine ganz novellistische Entdeckung! Schade, daß man nicht weiß, ob ihm Hans und Niklas Tucher das erlaubt haben. Und was mag doch den biedern Wolgemut zu zwei W bewogen haben?

Erfurt.

Derselben Zeit wie die Gemälde des Schwabacher Hochaltars schreibt L. Scheibler die in Wolgemuts Werkstatt gefertigten Altarflügel in der Predigerkirche dieser Stadt bei. So versichert Seidlitz. — Ich beschränke mich darauf, meine an Ort und Stelle gemachte Notiz zu zitiren: Von einem thüringischen Schüler Michel Wolgemut's. In der Farbe Anklänge an die gleichzeitigen Baiern (grün und ziegelroth). Bairisch gemahnt deshalb besonders die Szene im Ölgarten. Stimmung eigenthümlich gehalten. Einiges zierlich, fast geziert, wie z. B. einer der Peiniger Christi. In der Abendmahl-Szene ein geheimnißvoller, spannender Zug. Finster großartig. Ischariot in rothem Mantel, den Rücken bietend. — Staffel von einem älteren Meister: Maria zwischen h. Jungfrauen.

Dresden.

Galerie (N. 1865—1871, alte Nummern 1731—1737): Sieben Darstellungen der Schmerzen Marien's, nach dem

Katalog: „Unbekannt, Schule Dürer's", nach L. Scheibler (vgl. Seidlitz) späte Arbeiten Michel Wolgemut's. Das Datum 1513, welches derselbe entdeckt haben soll, vermochte ich nicht zu finden. Hier kann von Michel Wolgemut so wenig die Rede sein wie in Schwabach vor dem Hochaltar. Diese Gemälde sind ohne Dürer's Vorgang undenkbar und sind seiner Schule oder derjenigen H. Schäufelins beizuschreiben.

Prag.

Rudolfinum. S. Heinrich und S. Kunigunde, diese großen, derb dekorativen Gestalten mit deutschen Renaissance-festons zu ihren Häupten sind von Scheibler dem alten Michel Wolgemut beigeschrieben worden, scheinen mir aber der Schule des Hans Sües von Kulmbach anzugehören.

Sigmaringen.

Auferstehung Christi. Schule Wolgemut's. Vgl. die Berufung auf Scheibler im „Verzeichniß der Gemälde" im fürstl. hohenz. Mus., 1883, S. 7.

Ansbach.

Chor der Stadtpfarrkirche. Schwanenordensaltar von 1484. Angeblich von Jakob Mühlholzer aus Windsheim. Geringrer Schüler von Michel Wolgemut.

Erlangen.

Graphische Sammlung der k. Universität. Feder-zeichnung von Michel Wolgemut. Landschaft: Stadt an

einem Wasser. Links vorne bei einem archaischen Felsen ein Wandrer.

Das Gänsemännchen, eine große, bemalte Zeichnung von einer etwas schwerfälligen Realistik scheint mir von einem Schüler Michel Wolgemut's herzurühren.

Berlin.

Kupferstichkabinet. Federzeichnung: Abendmahl. Rauh behandelte, dicknasige Apostel. Nicht von Wolgemut. Ganz übereinstimmend das Fragment eines Glasgemäldes im Kölner Museum.

In Köln

besaß Herr Neven ein Bild der Maria mit dem Kind, welches ich aus der von Raps herausgegebenen Sammlung von Photographien nach Kunstwerken ebendort kennen gelernt habe. Im Katalog derselben hat es unter der Nummer 22 die Bezeichnung: Oberdeutsche Schule. Wiewohl hier der Kopf der Maria eine sonst bei Wolgemut nicht vorkommende Munterkeit hat (sie lächelt), glaube ich doch, darin seine eigne (vielleicht noch jugendliche) Hand vermuthen zu dürfen. Den Hintergrund bildet eine ächt altfränkische und zwar speziell wolgemutisch erscheinende Landschaft mit einem Weiher, woraus ein hohes Wasserhäuschen ragt.

Zu Würzburg

im Neumünster rechts vom Chor sah ich eine Anbetung des Christkindes durch die h. drei Könige von einem Michel Wolgemut nahe stehenden Maler; links vom Chor eine

Anbetung des Kindes durch Maria und Joseph von einem schon unter Dürer's Einfluß stehenden Meister. Allein diese Bilder, welche beide dem Michel Wolgemut zugeschrieben werden, hängen sehr hoch und ich konnte sie deshalb und wegen düsterer Witterung nicht genauer prüfen.[1]

In der Galerie der Universität ebendort (N. 176) eine Arbeit von irgend einem Schüler Wolgemuts und ein ganz übermalter Altarflügel mit zwei Heiligen, welcher dem Meister selbst zugesprochen wird.

Zu **Breslau**

finden sich in den Kirchen und besonders im Museum einige Gemälde, welche unsrem Meister mehr oder weniger nahe stehen. Kein Wunder, denn hier war a. 1462 Hans Pleydenwurff aus Nürnberg thätig.[2] Freilich ist nichts mehr von ihm erhalten; allein wir könnten vermuthen, daß Wolgemut, der sich mit seiner Wittwe im Jahre 1472 vermählte, hiemit auch in Beziehung zu Breslau gelangte. Möglich, wie gesagt, daß er ein Schüler von Hans Pleydenwurff war,[3] möglich also auch, daß er als der richtige Mann erkannt wurde, da und dort für den Verstorbenen einzutreten. Auch er kann für Breslau Altäre geliefert haben. Dabei ist jedoch zu bedenken, daß Pleydenwurff's Sohn

---

[1] Nach Retberg (l. c. S. 71) mit dem Datum 1512 bezeichnet. Vgl. Kugler, kl. Schriften II, 419 und Nagler's Künstlerlexikon, wornach diese Bilder Theile des ehemaligen Hochaltars.

[2] Vgl. H. Luchs, Bild. Künstler in Schlesien in der Zeitschr. für Gesch. und Alterthum Schlesiens, 1863, und A. Schultz, Urkundl. Gesch. der Bresl. Maler-Innung, ibid. 1866.

[3] Vgl. Thausing, Dürer, 2. Aufl. I, 77.

Wilhelm ein Geschäftsgenosse von Wolgemut war und sich an der Illustration der Weltchronik betheiligte. Allein wir wissen eben nicht, welche Holzschnitte von ihm vorgezeichnet sind, noch kennen wir von seiner Hand ein Gemälde. Wenn wir aber eine entschiedne Kunst-Übereinstimmung zwischen diesen drei Malern annehmen dürfen, so sind wir auch berechtigt, diese ganze Richtung wolgemutisch zu nennen, eben weil uns die beiden Pleydenwurff nur dem Namen nach bekannt sind. Wir haben es also hier, wie auch sonst so vielfach, mit dem Kollektivbegriff Wolgemut zu thun.

In Folgendem gebe ich ein kurzes Verzeichniß der Gemälde, welche mir in Anbetracht zu kommen scheinen.

Museum schlesischer Alterthümer.

N. 6453 (aus der h. Kreuzkirche): Der Gekreuzigte; unten die Gruppe der Leidtragenden und Neugierigen, nur bis zur Brust sichtbar, weil hier das Bild später abgeschnitten worden ist. Vielfach übermalt von moderner Hand und vermuthlich in Folge der Heizung abblätternd. Dieses Bild steht Michel Wolgemut am Nächsten und dasselbe ist zu sagen von zwei offenbar dazu gehörigen Nummern, welche folgen:

N. 6454: Joachim und Anna mit den Tauben.

N. 4436: Maria das Kind darbietend, vermuthlich Fragment einer Darstellung Christi im Tempel. Auf Leinwand übertragen.

N. 6870: S. Anna selbdritt. Schule Michel Wolgemut's. An die Darstellung desselben Gegenstandes im germanischen Museum (N. 405) zu Nürnberg erinnernd.

N. 9974, a, c, d 2c.: 8 Tafeln mit Passionsszenen. Lassen mehrfache Einflüsse, von Wolgemut und andren oberdeutschen (elsäßischen?) Meistern, annehmen. — A. Schulz vermuthet, daß der in den breslauischen Urkunden zwischen 1494 und 1513 erwähnte Maler Leonhart Hörlen ein Abkömmling des hauptsächlich in Nördlingen thätigen Rothenburgers Fr. Herlin sei, und da hier an diesen Einiges erinnert, so kommt er mit in Anschlag, wenn wir nach der Schule fragen, aus welcher der Maler hervorging. An Schühlin's Typen erinnern Jüngerköpfe in der Ölgarten-Szene, während das Antlitz des auferstehenden Christus ähnlich behandelt erscheint wie in dem von Wolgemut und seinen Gehülfen mit Gemälden ausgestatteten Altar der h. Kreuzkapelle zu Nürnberg. Doch ist zu bemerken, daß diese Passionsbilder ziemlich roh gehalten sind und nur den Werth von kräftigen Dekorationen haben.

N. 4405 und 4406: Bruchstücke. Schule Wolgemut's?

N. 4420: Fürbittende Maria. Schule von Wolgemut. Ähnlich wie die Gemälde des gleichen Gegenstandes in der Galerie zu Schleißheim (2 Exemplare, im einen: Maria ohne Kind, im andern: mit Kind) und in der Frauenkirche zu München. Ebenso:

N. 4431: Maria in Ähren.

N. 8147: Entfernter Einfluß von Wolgemut.

N. 7700: Anbetung der Magier.
N. 7701: Verkündigung.
} Besserer Meister, nach Plastik strebend, doch grau in den Schatten. Schüler von Hans Pleydenwurff? Wenn dieser mit dem anonymen Kupferstecher P identisch ist, wie ich oben zu vermuthen wagte, so wäre

hier die Frage, ob wir es nicht mit einem Maler zu thun haben, der theils von ihm, theils von dem (kölnischen?) Meister des Bartholomäus-Altars, vom letzteren wohl aus zweiter Hand, Einfluß erfuhr. — Aus der Werkstätte desselben Malers vielleicht die großen, flüchtig dekorativen Heiligengestalten auf zwei Tafeln mit der Nummer 6176.

Dom, Chorkapelle.

Hier ein Bild der Klage um den Leichnam Christi auf Goldgrund. Maria mit zarten Händen, Christus dagegen mit abnorm großen. Seine Brauen hochgewölbt wie in Zwickau und Hersbruck. Gehört zu den Werken, welche der Kunst Michel Wolgemut's nahe stehen und den Gedanken an Hans Pleydenwurff hervorrufen.

Florenz.

Uffizien. Nach einer Mittheilung von A. Bayersdorfer befindet sich in der Galerie Ferroni ein schönes Bildniß (jugendlicher Mann), das er für eine Arbeit von Michel Wolgemut hält.

* *
*

Aus dem Vorrath der beglaubigten Arbeiten Michel Wolgemut's und an darnach geprüften und als ächt erwiesnen übrigen Werken wäre nun eine Grundvorstellung, ein Begriff von dem Wesen und Maß seiner künstlerischen Persönlichkeit zu gewinnen. Dieser Versuch könnte aber nicht allgemein gültiger Prinzipien entrathen, wäre z. B. untrennbar von dem Satze, daß kein Mensch über sich selbst,

über seine Kraftgrenze hinausgelangen, daß kein Greis wieder Jüngling und eine neue Naturerfassung vollbringen kann. Solch ein Wunder anzunehmen, ist von einem Lebensgesetz verboten; dieß müßte der ästhetischen wie der historischen Kritik seines Schaffens gleich sehr bewußt bleiben. Wohl sehen wir, wie niederländische Meister aus der spätgothischen Anschauungsweise mit einem förmlichen salto mortale zur italienischen übergehen und „Romanisten" werden. Aber dahin geriethen sie in bestimmbarer Jugend und in jugendlichem Mannesalter; zudem ist ihr, in schroffem Wechsel angenommener Italismus fast völlige Selbstaufgabe und nicht viel mehr als anempfindende Manier. Die Alten aber blieben mehr oder weniger beim Alten und davon kann man sich überzeugen, wenn man die Predella des Schwabacher Altars betrachtet. Die Ansicht Thausing's, der alte Wolgemut habe trotz allem Gegenanschein noch die unerhörte Umwandlung erfahren, woraus jene tief in die Natur sich eingrabenden W-Stiche hervorgingen, sei noch Perspektiviker, Anatomiker, Linienplastiker geworden, ein verspäteter Zauberer, der mit seinem aus Italien zurückgekehrten Schüler Dürer den Wettstreit erfolgreich aufnehmen konnte, diese Ansicht ist ebensowohl mit deduktorischer als mit induktorischer Begründung verwerflich.

Der Überschätzung seiner Kunst, welche solchermaßen zu bekämpfen ist, wollen wir übrigens nicht Unterschätzung entgegensetzen. Wolgemut erscheint als gediegner Maler von guter Schulung, still bedacht in seinen Äußerungen, streng gesammelt, nüchtern freilich und herb, aber nicht ohne einen Zug von zartfühlender Sinnigkeit und nicht ohne einfachen

Anstand, sittsame Anmuth zum Ausdruck zu bringen. Wo sein originales Schaffen anzunehmen ist, da empfängt uns der Saal der Kunst stets rein und blank, wohlgelüftet wie an einem Sonntag Morgen. Daß er ernstlicher als jene, uns meist unbekannten, Verfertiger so zahlreich erhaltener Altarwerke Alt-Frankens die Natur im Auge behielt, zeigt z. B. seine Behandlung des Gefältes. Er strebt darin nicht wie die meisten andren [1] so ausschweifend nach dekorativer Wirkung, daß man mehr ein Ornament zu sehen glaubt, als eine Menschenhülle, sondern er behält die, theils durch Qualität und Schwere des Stoffes, theils durch den Träger bedingte Gestaltung desselben, wie sie in der Wirklichkeit erscheint, etwas mehr im Auge. Der spätgothische Holz-Geschmack, die Neigung zum Steifen, Harten, Spitzen und Gebrochnen, das holzmäßige, vom Styl der Bildschnitzer und Formschneider bestimmte Gepräge ist wohl auch sein Ideal, [2] doch die Art, wie er dieses subjektive Moment mit dem objektiven der Rücksicht auf die wirkliche Erscheinung verbindet, ist feiner und besonnener als bei so manchem Andern. Auch sind seine Bilder nicht so flach wie gewöhnliche Machwerke seiner Umgebung, er sucht das Licht sorgfältiger in den Schatten überzuleiten, nicht nur im Nackten sondern auch im Gefälte, das in seinen Knickungen, Winkeln, Dreiecken nicht so papierartig glattgedrückt und zum Theil eben deshalb nicht so hölzern erscheint wie bei den meisten Gehülfen, die ihm zur Verfügung standen. Wo er sich zu-

[1] Wie z. B. in der Skulptur Veit Stoß.

[2] Vgl. besonders das Gemälde der Kreuzabnahme in der Münchner Pinakothek (N. 232).

sammen genommen hat, da sind die Schatten im Inkarnat hell und zart eingefügt und zeugen von ziemlicher Empfindung für das Fleisch. Die Feinheit niederländischer Kunst erreicht er freilich auch hierin keineswegs, ja nicht einmal die Kunsthöhe der besseren Zeitgenossen in Schwaben; von der starken Scheinplastik altitalienischer, quattrocentistischer Malerei zu schweigen.

Im Allgemeinen wird man doch sagen dürfen: Michel Wolgemut gehört mit Zeitblom zu einer Künstlergruppe, welche sich über den mehr malerischen Zug Schühlins hinwegsetzt und — vielleicht unter dem Einfluß der reichlich blühenden Bildschnitzerkunst ihrer Zeit, zumal der Syrlin'schen, jedoch zugleich bestimmt vom Style der Formschneider — zu einer härteren, mehr holzmäßigen Formgebung gelangt.

Seine Pinselschrift ist ziemlich spröd und läßt kaum einen Einfluß von Schongauer vermuthen. Schon in seinem Vortrag liegt also der Grund jenes Mangels an Seele und Vergeistigung, den wir in der ganzen Physiognomie seiner Gemälde spüren. Er kann sich nicht völlig frei machen, sein künstlerisches Organ behält gleichsam etwas Verhärtetes, Stöckisches, Verhorntes; es gebricht ihm an lichter, offner Subjektivität und seinem gegenständlichen Verhältniß zur Natur an Eindringlichkeit, an zentraler, wahrhaft aneignender Vertiefung. Damit soll nicht gesagt sein, er sei arm an Gemüth; eine solche Ausstellung würde z. B. durch den tiefen Schmerzensausdruck der Marien in seinen besseren Gemälden der Beweinung des Gekreuzigten und der Grablegung eine beschämende Widerlegung erfahren. Ich spreche

von seinem Verhältniß zum Geist der Bilderscheinung überhaupt; hierin erscheint er bei aller Energie relativ gehemmt durch einen Mangel an Fluß und Einklang, sehr im Unterschied von Schongauer. Nur jene Komposition in Hersbruck, welche den Tod Maria's darstellt, zeigt einen Anlauf, ein Aufrauschen voller Inspiration, einen Moment der Entbindung vom Banne seiner Natur, sodaß man hier fast an einen Einfluß oder Antheil eines hervorragenden Gehülfen (etwa seines jungen Lehrlings A. Dürer?) annehmen möchte.

Besonders glücklich ist Wolgemut in weiblichen Gestalten, worin er oft eine angenehm gediegne Milde und selbst eine gewisse Zierlichkeit der Haltung, namentlich in den schlank geformten Händen, erreicht. Seine HH. Rosalia und Margaretha im Peringsdörffer'schen Altar sind saubere Nürnbergerinnen, schlichte, gut bürgerliche Jungfern, wie hergeputzt zu einem Maiengang. Die Bildung der auf schmalen Schultern stehenden Köpfe ist rundlich, die Hautfarbe kühl blühend, der Mund klein, der Blick ziemlich phantasielos, blöd ruhevoll, angenehm dummlich. S. Sebald in demselben Werk ist ein bezeichnendes Beispiel für seine Neigung zu statuarischer Steilheit und zu einem Habitus, der auf gestrengen Zunftsinn, festes Rechtsbewußtsein schließen läßt. Die Stimmungsgegensätze, welche in diesen Gestalten des genannten Altares walten, die trotzige Feierlichkeit und die sanfte Demuth, das seherhafte Starren und die nüchterne Sächlichkeit erscheinen aufgehoben in einer gesunden Naivität, welche in den Gestalten der Margarethe und Rosalie ihren hellsten Ton findet. Häufig findet sich in seinen Gemälden, wie hier an Nikolaus und Johannes d. T.

ein vogelähnlicher Typus mit einer säuerlichen Falte zwischen Mundwinkel und Nasenflügel. In solchen Fällen ist der Ausdruck meist frostig arbeitsam, schulmeisterhaft; aber eigenthümlich scharfe, oft fast stechende Blicke und die eingekniffne Oberlippe (Zwickau) verkünden einen natürwüchsigen Schatz von zäher Schaffenskraft. Wolgemut legt also in seine Lieblingsphysiognomien (von heiligen Männern) unbewußt etwas von dem, was in ihm selbst gewaltet zu haben scheint und was in seinem von A. Dürer gemalten Bildniß ausgeprägt ist. Die, (mehr oder weniger jedem Künstler eigne) unbewußte Neigung zu solcher Spieglung seines Wesens verläugnet sich selbst nicht in Bildnissen von Andern, z. B. in den Porträten eines Ehepaars von 1475 im Amalienstift zu Dessau.

Einerseits mit seiner geringen Kenntniß des menschlichen Körpers und der Perspektive, anderseits mit seiner Nüchternheit hängt es zusammen, daß ihm ruhige Gnadengemälde besser gelingen als Historien, welche er geflissentlich zu vermeiden scheint, oder mit Vorliebe repräsentativ, mit alterthümlicher Übertragung der Andacht in die Träger der Handlung, darzustellen pflegt. Er ist weder dramatisch noch lyrisch und (als Künstler) ohne einen Funken jenes beweglichen, feurigen Temperaments, das wir heutzutag den Franken zuerkennen und wovon erst in Dürer's Gemälden etwas wahrzunehmen ist. Seine sächliche Bestimmtheit ist nicht der Art, daß sie ihn zum Thatenbilde führt. Die Anläufe zu leidenschaftlichen Schilderungen werden von andren Malern gemacht und finden sich allerorten im damaligen Deutschland, in Schwaben sowohl als in Franken.

Wolgemut aber hält sich hierin zurück, scheint grelle Szenen-Gemälde seinen Gehülfen aufgetragen zu haben. So die Passionsbilder an den Altären in Zwickau und in der Haller'schen Kapelle zum heiligen Kreuz in Nürnberg. Nur mit solchen und andren ähnlichen Gesellenarbeiten, also nur indirekt liefert Michel Wolgemut einen Beitrag zu dem seltsamen Schauspiel, das uns die altdeutsche Malerei mit ihren ersten dramatischen Versuchen darbietet. Finden wir in diesen Produkten seiner Werkstatt nicht die Phantastik schwäbischer Kunst, so doch die größte Härte und Grellheit, welche wegen ihrer Nüchternheit um so verletzender ist. In einer besonderen Abart enthalten sie jene Häßlichkeiten, welche uns auch anderwärts von altdeutscher Kunst dieser Zeit geboten werden, jene linkischen, halb stockenden, halb fahrigen Bewegungen, welche für sich betrachtet, geradezu tölpelhaft wirken, jenes Durcheinander dünnbeiniger Menschengestelle, jenes vielfache Zickzack und Gehäcksel von gekrümmten Gliedern, eckigen Falten, knickbeinigem Schieben und Stoßen wunderlichster Manier, so daß sich der moderne Mensch in einen Auflauf steifgefrorner Bauern und rappelköpfiger Spitäler versetzt wähnen kann. — Von Michel Wolgemut selbst ist nichts derartiges nachweisbar. Er war offenbar bei aller Energie ein konservativ gesetzter, in engen Grenzen sich besonnen bewegender Charakter und schon sein höheres Maß von Kunstverstand mußte ihn vor solchen holperigen Eilfahrten bewahren. Wo er Vorgänge wie die Kreuzabnahme, die Beweinung, den Tod Marias darzustellen hat, erscheint Alles möglichst beschwichtigt und geheiligt in strengem, ganz von der Bedeutung des Vorgangs erfülltem Ernst und die

Bewegung möglichst in die Herzen verlegt, also nur in mimischer Form dargethan. Dabei ist nicht zu übersehen, daß die Dramatik solcher Vorgänge an sich schon innerlicher Natur ist.

Dieß verkennt wohl auch Hotho nicht, doch könnten einige Worte seiner geistvollen Charakteristik leicht zu falscher Auffassung verleiten, wenn man nicht ihre Aufwägung durch die Bestimmung des Wesentlichen beachten würde. Daher will ich seinen vollen Gedankengang zitiren:[1] „Scharf zu individualisiren, lebendig zu bewegen (?) und die heilige Geschichte in die Form seiner Umgebung zu kleiden, ist sein Hauptproblem. Unter seinen Zeitgenossen hat er hiefür die kräftigste Anschauung, die in ihrer alterthümlichen Strenge durch schlichte Würde und nachhaltige Großheit alle andern Meister besiegt (?). Schroffes bekümmert ihn wenig; er sieht auf verständliche tüchtige Bezeichnung mehr als auf Freundlichkeit; selbst das Grelle in Form und Ausdruck gibt ihm keinen Anstoß. Sein Gegenstand scheint dieß zu fordern. Gerade die Städte, die später kampflos zum Protestantismus übergehn, erfreun sich an extremen Darstellungen der Passion. Denn in ihr am schärfsten kommen die Gegensätze zur Sprache, deren Versöhnung die Reformation erstrebt, die menschliche Selbstgewißheit und die Heiligkeit Gottes. Das Verwerfliche ihres K a m p f e s so eindringlich als möglich zu machen, ist das unbewußt nächste Interesse. — Die religiöse Freiheit darf der Andacht und Ehrfurcht am wenigsten entbehren. So will auch unser Meister das Härteste, was

[1] Gesch. der deutschen und niederl. Malerei, Berlin 1843, II, 253.

jemals geschehen, nicht mit Milde behandeln, das Schmachvollste, was der Mensch je vollbracht, nicht verschönern. Je ehrsamer die rechtschaffnen Nürnberger leben, desto mehr glaubt er die wirkliche Häßlichkeit in dem frechen Aufruhr noch überbieten zu müssen. Ihr gegenüber stimmt ihn das unverletzlich Heilige zum gewichtigen Ernst. In einigen seiner Gestalten liegt ein so tiefes Nachdenken, als gält es, das Unverträglichste doch im Geist zu bezwingen. In andern will er die Hohheit, Treue und Frömmigkeit gleichsam geborgen zeigen vor dem rohen Anlauf der Welt.

Für diesen Punkt kommt ihm das Vorbild der eyckischen Schule zu Hülfe. Er entlehnt theils das Lokal in Landschaft und Architektur, theils Charaktere, Motive, Gruppirung, Costüm und Faltenwurf. Besonders, scheint es, zieht ihn der ungestörte Friede in diesen Bildern an. — Für die Verkündigung, das Opfer der Könige und ähnliche Szenen bildet Wolgemut diese Stille glücklich nach, und sucht auch dieselbe Einfachheit der Komposition zu erreichen. Doch ist es ihm weniger um den flandrischen Ausdruck der Andacht zu thun, noch kommt er den Eycks und ihren Schülern in feiner Durchbildung der Form und Farbe nahe. In Charakteristik, Geberden, Stellungen bleibt er oft unbehülflicher, in reichhaltigen Motiven aus dem wirklichen Leben handfester. Der zarte Geschmack, der aus der Grazie der Seele fließt, scheint ihm abzugehen. Kinder und jugendliche Gestalten werden bei ihm leicht in den nackten Theilen durch steife Eckigkeit häßlich. Überhaupt steht er im Studium des menschlichen Körpers und richtiger Zeichnung hinter den Niederländern fast ebenso weit zurück, als er in klarer

Schönheit und lebendiger Abrundung bewegterer Gruppen von Martin Schön übertroffen wird." —

In dieser Kritik, von deren veralteten Bestandtheilen wir billig absehen, hat Hotho den Anschein nicht hinreichend vermieden, als ob Michel Wolgemut einen wirklich dramatischen Zug hätte; ein flüchtiger Leser könnte die Stelle über Passionsdarstellung mißdeuten. Daß er dieß nicht behaupten wollte, ist allerdings durch das Übrige widerlegt, worin sich Hotho schon ähnlich ausspricht wie später Schnaase. — Von diesem seien noch zwei Sätze[1] hinzugefügt: „Der Ausdruck des Moments gelingt ihm oft, der der Frömmigkeit fast immer. Aber bei alledem leidet die Auffassung an einer gewissen Äußerlichkeit und Trockenheit, es fehlt der belebende Hauch der Poesie, der rechte Brustton tiefrer Empfindung; die Würde streift an spießbürgerliche Steifheit, die Schönheit an Leere, die Gleichförmigkeit heiligen Ernstes ist ermüdend und es ruht auf den meisten seiner Tafeln eine Schwere, die uns keine volle Freude läßt." Von den Hofer Altargemälden in München sagt er, sie zeigen, daß Wolgemut „zu übertriebner Auffassung nicht geneigt war. Sie sind eher zu gleichgültig, aber sonst durch die kräftige Farbe, die gemäßigte, feierliche Haltung der Figuren und die Anmuth der weiblichen Gestalten anziehend".

Auf diese Aussprüche kann ich mich also zur Unterstützung des Gesagten immerhin berufen. Damit will ich jedoch nicht behaupten, daß ich die Ausdrücke Schnaase's alle für richtig und treffend halte; vielmehr ist meine

---

[1] Gesch. d. b. K. VIII, 303.

Ansicht, daß damit, wie überhaupt mit seiner Charakeristik Michel Wolgemut's, die Wahrheit nur oberflächlich gestreift und lange nicht so tief erfaßt ist wie von Hotho.

* *
*

Wenn wir uns nun zum Schlusse fragen: womit erweist sich Wolgemut als der würdige Lehrer Dürer's? so sind wir um die Antwort verlegen. Denn die Kunst Dürer's steht als solche derjenigen Wolgemut's wildfremd gegenüber, wie ein unersteigliches Gebirg einer andern Welt. Aber einen geistigen, sensorischen Einfluß Wolgemut's glaube ich in jugendlichen Studien und Stichen Dürer's wiederzufinden und es will mich bedünken, als ob Dürer's Energie durch den scharfen, handfesten, zähen Sinn Michel Wolgemut's ersprießliche Anregungen erfahren habe.

Hierauf scheinen einige Typen hinzuweisen, auch solche aus späterer Zeit, wie z. B. der „Schulmeister" von 1510 (Holzschn. Ba. 133) und eine Neigung zu fast bittrer Schärfe, welche z. B. dem jüngst vom Berliner Museum erworbnen Mannesbildniß (Friedrich's des Weisen?) eigen ist. Man kann wohl vom letzteren sagen, dieser Ausdruck war hier objektiv gegeben; allein es ist auch ein subjektiver Zusatz darin enthalten, eine Dreingabe des Künstlers. Ferner ist möglich, daß die flau röthliche Karnation der Bildnisse des Jakob Muffel, des Barend van Orley und andrer Gemälde Dürer's auf Michel Wolgemut zurückzuführen ist, der dieß im Peringsdörffer Altar ähnlich, wenn auch härter behandelt. Sodann ist möglich, daß der landschaftliche Sinn Dürer's durch den alten Meister einigermaßen angeregt wurde, denn derselbe

zeigt in seinen Hintergründen einen entschiednen, wenn auch fast immer etwas trocknen Natursinn. Endlich ist ja gewiß nicht zu bestreiten, daß Dürer als „Reißer" an den wolgemutischen Holzschnitt-Styl anknüpft, daß er von diesem Vorbild ausgeht und dann erst von Andren lernt. Aber er schöpft auch als „Reißer" eine neue, lebensvollere, reichere Sprache. Und wie konnte er überhaupt bei diesem steifleinenen Bilderfabrikanten, der ganz Deutschland mit seinen Werken überschwemmte und nicht zum Mindesten dazu beitrug, daß unsre damalige Kunst ein so banausisches Durchschnittsgesicht erhielt, so kühn und meisterlich zeichnen lernen?

Albrecht Dürer ist bekanntlich am 21. Mai 1471 geboren. Ersten Unterricht erhielt er bei seinem Vater, Albrecht Dürer d. ä. (welcher, ehe er, a. 1455, nach Nürnberg gelangt war, in den Niederlanden „bei großen Künstlern" sich ausgebildet hatte) im Goldschmiedehandwerk, lernte bei ihm „säuberlich arbeiten", wie er uns selber erzählt. Daß hierunter nicht nur geometrische, architekturartige Gestaltung zu verstehen ist, liegt auf der Hand. Die Aufgabe allerlei Zierformen anzubringen, führte schon für sich zum Studium der Natur zurück, woraus ja ein großer Theil derselben entnommen wird. Ich erinnere nur an die köstlichen Blumen- und Thiergebilde spätgothischer Ornamentik und an das gewöhnliche Meisterstück der Nürnberger Goldschmiede: „ein Agalej Plumen" von Silber. Jedoch die gesuchtesten Gegenstände waren kleine Kruzifixe, sog. „ausgespannte Göttlein", Amulette mit Heiligenfigürchen; und die reicheren Arbeiten, die Monstranzen u. dgl. enthalten ja mannigfaltigen ikonischen Schmuck, Statuetten, Reliefs. Nach alter Überlieferung soll

der junge Dürer die sieben Fälle Christi in Silber getrieben haben. Zum Geschäft des Goldschmieds gehörte ferner das Graviren[1] und Nielliren, woraus die reproduktive Kunstform der Kupferstecherkunst hervorging, überdieß das Polychromiren, das Tauschiren, das Malen mit Schmelz und solcherart mußte er auch Gestalten des Lebens, Bilder auf die Fläche übertragen können. Also bestand und besteht die Arbeit des Goldschmieds zu gutem Theil in Bildkunst, sowohl in graphischer als in plastischer. Und deshalb war es ohne Zweifel nicht nur eine Neigung, sondern auch eine vom Vater gebotne Pflicht des jungen Dürer: sich im Figurenzeichnen zu üben. Hiefür jedoch wurden ihm wohl hauptsächlich Stiche M. Schongauers und des sogenannten „Amsterdamer Meisters von 1480" vorgelegt. Von diesem wie von jenem dürfte er schon damals Einfluß erfahren haben. Daß die zahlreich erhaltnen Federzeichnungen, welche Vorbilder oder wenigstens die mächtige Wirkung Schongauers erkennen lassen, zum Theil in Goldschmiede-Werkstätten entstanden sind, ist sehr wahrscheinlich und wenn wir fragen: wo? so scheint Dieß und Jenes nach Nürnberg zu weisen. Im Städel'schen Institut zu Frankfurt befindet sich ein solches Blatt mit Maria und Joseph, welche das Kind anbeten; darauf ist unten in der Mitte die Inschrift angebracht: „Dasß hat mein Anherr gemacht vnd mein Vatter Johann Neudorffr schenckt es mir 1554." Damit ist doch wohl der Schreib- und Rechenmeister Johann Neudörfer zu Nürnberg gemeint. Das o statt ö spräche nicht dagegen.

---

[1] Vgl. A. v. Eye, L. und W. A. Dürer's, 1869, S. 18.

So wurde früher auch Peringsdorffer geschrieben statt Peringsdörffer. Ahnherr, Ähne ist in Süddeutschland das gebräuchlichste Wort für Großvater. Um den alten Neudörfer (Steffan) kann sich's aber nicht handeln, da derselbe ein Kürschner war. Die erste Frau Johanns war eine Magdalena und der erste Mann derselben war der „Singer" (Hofierer) Hans Schellenmann († 1518). Wer sein und wer ihr Vater war, wissen wir nicht. Johann Neudörfer übernahm mit ihr drei Stiefkinder. Seine zweite Gemahlin wurde (um 1543) „Frau Katharina, Hanns Sidelmann's, Goldschmieds, Wittwe, der in S. 495 gewohnt hatte." [1] Über ihren Vater, einen Augsburger Namens Nathan, und über den Vater des Hans Sidelmann konnte ich nichts ermitteln. Doch liegt die Vermuthung nahe, daß er gleichfalls Goldschmied und der Zeichner des Frankfurter Blattes war, welches dann in die Hand seines Enkels, eines Stiefsohnes von Johann Neudörfer gelangte. S. 495 war das Nachbarhaus von S. 496, wo zwischen 1451 und 1473 vermuthlich Hans Pleydenwurff und wo dann, wie feststeht, Michel Wolgemut wohnte. Dieser übersiedelte 1478 nach S. 497 und Albrecht Dürer, der ältere war seit 1475 Besitzer des früher von dem Goldschmied Peter Kraft bewohnten Eckhauses S. 493. Also waren diese Meister unmittelbare Nachbarn, welche sich so zu sagen in die Fenster gucken konnten. — Auch in ihrem künstlerischen Streben hielten sie wohl zusammen. In Michel Wolgemut's Haus wurden vielleicht die mit W signirten Kopien von Stichen

---

[1] Vgl. Lochner l. c. S. VII. Sie brachte zwei Sidelmann'sche Kinder mit in die neue Ehe.

Schongauers und des „Meisters von 1480“ gefertigt. A. Dürer, der ältere dachte zunächst an Schongauer, als er sich nach einem Lehrer für seinen Sohn umsah. Dieser besaß zwei Federzeichnungen Schongauer's und die ersten Studienblätter seiner eignen Hand halten sich noch eng an das Vorbild desselben und seines geistreichen Genossen, des „Meisters von 1880“, welcher wohl gleichfalls ein Rheinschwabe war. Unter den werthvollen Blättern der Sammlungen zu Florenz, Berlin, London, Basel, Dresden, Frankfurt, Lille, Erlangen sind gewiß einige als Originalarbeiten Schongauer's zu betrachten, so die im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen (B. VII) publizirten Zeichnungen, so die Madonna mit dem Blumenstock in Berlin, so ein sitzender Bischof mit Monogramm in Lille (Braun 312). In den Uffizien zu Florenz eine heilige Nacht gleichfalls mit Monogramm (Braun 982, ob ächt?, noch etwas ängstlich; von derselben Hand ein Blatt gleichen Gegenstandes in Erlangen). Andres jedoch wäre darauf hin zu prüfen, ob es nicht in Nürnberg entstanden sein könnte. An den wahrsagenden Heiland in Florenz erinnert das Selbstbildniß Dürer's in den Uffizien, ist aber doch wohl in der Werkstatt Schongauer's entstanden. Ebendort findet sich ein kleines Frauenköpfchen, das der Manier des jungen Dürer ziemlich nahe steht. Eine Madonna in Dresden (Braun 473) ist schwerlich von Michel Wolgemut gezeichnet, jedoch vielleicht von irgend einem anderen Nürnberger, der sich mehr unter dem Einfluß Schongauer's entwickelte.

Derartiges mochte wohl der alte und der junge Dürer zeichnen. Doch die Kargheit solcher Nebenstudien mochte

den letzteren schnell verdrießen. Bald zog es ihn weg vom Goldschmied-Handwerk zur eigentlichen Malerei und der besorgte Vater, welcher die verlorne Zeit beklagte, mußte sich entschließen, diesem Wunsche nachzugeben. So kam er denn zu dem ehrsamen Meister Wolgemut. Er berichtet selbst: „Und als man zählt nach Christi Geburt 1486 am S. Andreastag, versprach mich mein Vater in die Lehrjahr zu Michael Wohlgemuth, drei Jahr lang, ihm zu dienen. In der Zeit verliehe mir Gott Fleiß, daß ich wohl lernete, aber viel von seinen Knechten leiden mußte." — Hiezu erwähne ich jedoch die, offenbar von einem Kameraden Dürer's herrührende Inschrift auf der Kreideskizze einer Frau mit einem Falken im britischen Museum:

„Das ist och alt hat
mir albrecht dürer
gemacht E er zum
maler kam in des
wolgemuts hus
vff dem obern boden
in dem hindern hus
in biwesen Cunrat
lomayrs säligen."

Man scheint diese Worte bisher nicht mit völliger Aufmerksamkeit gelesen zu haben, sonst würde man auf andre Gedanken über Dürer's Verhältniß zu Wolgemut gekommen sein. Thausing, welcher das Original vor Augen hatte, unterläßt gleichfalls die nöthige Folgerung.[1] Ich wenigstens

---

[1] Vgl. Jahrb. für Kunstwissensch., 1868, S. 184 (und A. Dürer's Leben und Kunst, 2. Aufl. S. 57). Seine Abschrift ist nicht ganz korrekt; doch las er richtig: „zum maler". Daß es wirklich so und

kann nicht umhin, aus den Worten: „E er **zum maler** kam in des wolgemuts hus“ zu schließen, daß er vorerst einem Gesellen oder einem Geschäftsgenossen Wolgemut's als Lehrling und Handlanger zugewiesen wurde; und so wäre denn auch eine Erklärung für dieß dunkle, bei der Annahme eines direkten Bezuges unverständliche Verhältniß Dürer's zu Wolgemut gefunden. Denn weder als Zeichner noch als Maler zeigt er Übereinstimmung mit ihm; nur geringe Spuren weisen auf einen lockeren und unmaßgeblichen Zusammenhang.

Daß er zu Michel Wolgemut in die Lehre kam und von seinen Gesellen viel zu leiden hatte, bezeugt er selbst mit kurzen Worten. Wenn wir nun aber jene Inschrift hinzunehmen, so sehen wir uns wieder einmal auf Konjekturen angewiesen, auf ein bloßes Fragen und Rathen wie in der W-Angelegenheit. Wurde A. Dürer zunächst etwa noch näher in die rheinschwäbische Kunst eingeweiht — von einem relativ selbständigen Geschäftsgenossen Wolgemut's, oder von einem seiner Gesellen, der wohl, so grob und ähnlich den Übrigen er auch in seinem Gebahren sein mochte, dem Meister Michel Wolgemut doch als Künstler überlegen war, indem er ein Gutes mehr von M. Schongauer und dem „Amsterdamer“ gelernt hatte? — Daß Wolgemut auch mit den Stichen des letzteren bekannt war, dafür spricht die Übereinstimmung des Doppelporträts von seiner Hand

---

nicht: „zum malen“ heißt, davon konnte ich mich Dank der freundlichen Vermittlung des Herrn Dr. Rud. Tafel in London überzeugen, welcher meinem Wunsch, daß eine Photographie dieses Blattes hergestellt werde, Erfüllung verschaffte.

in Dessau mit zwei Stichen jenes Meisters.[1] Ob derselbe auch Maler war, bleibt fraglich.

Die Vorzüge, vermöge deren M. Schongauer an der Spitze der oberdeutschen Malerei des 15. Jahrhunderts steht, sind bekanntlich vor Allem in seiner feineren Liniensprache zu suchen, womit er voll warmer Bewegung den organischen Formen nachgeht, und in dem lebendigen Einklang seiner Kompositionen. Er beeifert sich schon mit beträchtlicher Energie in erregten, ja wilden Szenen, jedoch bringt er Rhythmik, Musik hinein; es kommt ihm zugleich mit dem Sinn für das Thatenbild ein volles Maß der dem schwäbischen Kunstcharakter eignen lyrischen Harmonie zu gut, an deren Stelle Wolgemut einen störrischen Ernst setzt. Bei den Franken tritt ja überhaupt das neue Streben nach Aktualität mit absoluter Rücksichtslosigkeit auf Kosten der bildartigen Harmonie hervor. In ihrer Kunst sehen wir den schroffsten Übergang zum Weltlichen, zum Ausdruck menschlicher Selbständigkeit und Hotho sagt von den alt fränkischen Typen in fein bezeichnender Weise: „Das stumme Sinnen ver-

---

[1] Vgl. oben S. 394 und J. A. Boland, Choix d'estampes rares de maitres inconnus du 15. siècle, gravées en facs. d'apr. les orig. du cab. d'est. à Amsterdam, ibid. 1883, Bl. 51 und 52. In Bl. 51 hat der junge Mann dieselben kurzen Ärmel wie der Mann im Doppelbildniß Michel Wolgemut's in Dessau. Vgl. Pass. III, 263, 54. In anderen Arbeiten des „Amsterdamers" (vgl. das Hausbuch im Schloß Wolfegg und Blatt 19 bei Boland) findet sich eine Gesichtsbildung, welche sowohl formal (mit breit geschlitztem Mund und ziemlich kurzem Kinn) als im Ausdruck ebensosehr an H. Schühlin als an Michel Wolgemut erinnert. Diese drei Meister stehen sich überhaupt merkwürdig nah.

wandelt sich zum klaren Nachdenken, das innig verschlossne Gemüth zum redenden Verstand und wenn auch eine noch schärfere Hohheit hindurchwaltet, so ist es doch mehr ein obrigkeitlicher Ernst und ihm gegenüber eine bürgerliche und häusliche Ehrfurcht".[1]

In Dürer's Kunst spüren wir nun freilich etwas von der rationalen Klarheit, welche die Franken auszeichnet und wie ein frischer Ostwind die Lebensgeister spannt, aber nicht ohne eine gewisse Milderung des allzu Starren, nicht ohne eine leichte Fühlung mit dem stimmungsvollen Zuge im schwäbischen Wesen und wir sehen in ihr vor Allem die Nachwirkung von Schongauer's Technik und Liniensprache. Christ. Scheuerl berichtet uns in seiner Lobrede auf A. Kreß, daß sich der alte Dürer, so sehr er auch dazu geneigt war, doch nicht entschließen konnte, seinen jungen Sohn nach dem weit entfernten Kolmar in die Lehre Schongauer's zu schicken. Wäre es nun bei solchem Stande nicht denkbar, daß er um so leichter von seinem Plane abging, als sich in Nürnberg bei Wolgemut eine Gehülfe befand, der von Schongauer herkam und sich durch bessere Leistungen auszeichnete, der ihm somit als der rechte Mann erschien, den kleinen Dürer zu unterrichten?

Wer war aber wohl jener unbekannte Geselle Wol-

[1] Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei S. 250. Im Vorausgehenden von S. 246 an, namentlich S. 249 näherer Nachweis, wie dieß mit Kultur und politischer Verfassung zusammenhängt, mit Nürnbergs Angewiesenheit auf Gewerk, Kleinhandel und Fabrikation, mit der beschränkten Befugniß und beschränkend wirkenden Unterordnung der Zünfte im Stadtregiment, mit der strengen Zucht der oligarchischen Verfassung.

gemut's? Man könnte etwa an den unbekannten Meister denken, welcher das Bild der Ursula Tucher in der Kassler Galerie gemalt hat. Schongauerische Züge haben wir auch in einem Gemälde der Lorenzkirche zu Nürnberg erkannt (N. 20). Allein der Maler dieses Bildes erscheint doch nicht gut genug, um in Vorschlag zu kommen, auch zu sehr auf's Kleine, munter Niedliche gerichtet. Ferner möchte ich auf ein (von andrer Hand gemaltes) Bildchen in der Haller'schen Kapelle zum h. Kreuz ebendort verweisen: Die h. Familie in einer offnen Gartenhalle. Rechts: Maria von zwei Engelchen gekrönt. Links im Garten: drei andre, auf einem Rosenbusch herumkrabbelnd; ein fünftes, in langem weißem Kleid, mit einer Rose heraneilend. Über die Gartenmauer romantischer Ausblick: Bergstädtchen, Fluß und phantastische, hellblaue Felsen. Diese letzteren kölnisch gemahnend. Die Gestalten jedoch im Charakter der Schule Schongauer's.[1] —

Sodann sei Hans Traut von Speier nocheinmal in Erinnerung gebracht. Sein Formensinn erweist sich in jener Erlanger Zeichnung um einen Grad besser als der Wolgemut's. Er scheint ein wenig mehr von Schongauer gelernt zu haben und er schließt sich, wie wir bemerkt haben, eng an den Gehülfen R F an, welcher jene Szenen aus dem Leben des h. Veit gemalt hat. Könnte nicht er jener Maler in des Wolgemut's Haus gewesen sein? Oder R F?

---

[1] Links unten ein Wappen mit einfachen Eckfeldern in Schwarz, Weiß und Roth, rechts unten ein anderes mit einem halb pferd-, halb kameelähnlichen Thier auf gelbem Grund.

Schwerlich. Beide erscheinen nicht gut genug hiefür. — Jedoch auch Wilhelm Pleydenwurff dürfen wir nicht vergessen. Er war der Stiefsohn Michel Wolgemut's und vermuthlich sein Schüler. Er illustrirte mit ihm die Weltchronik 1493 und wohl auch den Schatzbehalter 1491. In G. v. Murr's Verzeichnissen der Nürnberger Maler und Formschneider ist er genannt: 1490—1494 (Seb.). [1] Schon 1486 kommt ein „Wilhelm Illüminirer (Laur.)" vor, der vielleicht mit ihm identisch ist. Daß in den genannten Druckwerken einige wenige Illustrationen von mehr Rundung und etwas freierer Formbezeichnung vorkommen, habe ich bereits bemerkt. Möglich, daß dieselben von ihm vorgezeichnet sind. In einer Urkunde vom 2. Februar 1495 wird er als Verstorbner aufgeführt. [2]

Um Sebald Baumhauer kann es sich hier in der Frage nach dem „Maler in des Wolgemuts" Haus ebenso wenig handeln als in der Frage nach dem Urheber jener mit W signirten Stiche, welche mit Stichen von Dürer übereinstimmen; denn dieser „rühmte ihn", nach Neudörfers Bericht (S. 180), „für einen guten alten Maler". Gerade diese Erwähnung spricht dagegen, denn wäre Seb. Baumhauer sein Lehrer gewesen, so hätte Dürer dieß erwähnt und Neudörfer hätte es nicht vergessen. Derselbe war 1510—1517 Kirchner zu S. Sebald und kaufte 1499 ein Haus. [3] Von ihm soll nach Rettberg's [4] Angabe ein leiden-

---

[1] G. v. Murr's Journal z. K., XV, 43.

[2] Vgl. K. Lochner, Neudörfer's Nachrichten, l. c. S. 129.

[3] Vgl. G. v. Murr's Journal z. K., XV, 49.

[4] Nürnberger Briefe, Hannover 1846, S. 141, Anm. 4.

der Christus in der Sakristei der Predigerkirche 1513 gemalt sein (?).

Schließlich sei nur noch verwiesen auf den gerühmten Meister Hans Beuerlein,[1] von dessen Hand leider nichts erhalten ist. Das ganze bisherige Wissen von ihm beschränkt sich auf die Angaben Neudörfers und Baaders. Dieser erwähnt in seinen Beiträgen zur Kunstgeschichte Nürnbergs (I, S. 4): „Hanns Peuerlein und Hanns Bildsnitzer 1467“, wozu die Vorbemerkung in Betracht kommt: „das Jahr, das den einzelnen Künstlern beigefügt ist, bezeichnet in der Regel die Zeit ihrer Aufnahme als Bürger oder Meister zu Nürnberg, oder ihres sonstigen urkundlichen Auftretens.“ — Neudörfer berichtet: „Ich finde unter allen Gemälden hier keines, das mir so wol gefällt, als dieser Beuerlein in dem untern Kreuzgang im Prediger Kloster ein Kreuz mit Schächern, an der Wand mit Ölfarben a. 1493 gemalt, dabei er auch unterm Kreuz neben andern Juden, in einem Zipfelpelz, und auf dem Haupt ein rothes Schäplein sich selbst conterfeyet hat, an welchem ein jeder Verständiger in der Physiognomie sehen und erkennen muß, was dieser Mann für einen Geist gehabt haben muß, und obgleich nicht mehr als die zwei so auf den Pferden sitzen, gemalt vorhanden wären, möchte doch sein Verstand genugsam daraus geurtheilt werden. Starb gegen a. 1500.“ Der von Baader[2] mit dem Datum 1518 aufgeführte Maler „Hanns Peurl“ scheint also eine andere Person zu sein.

---

[1] Vgl. A. v. Eye, L. und W. A. Dürer's, Nördl. 1869, S. 76 ff.
[2] Vgl. Jahrb. f. Kunstwissensch. 1868, S. 226.

Ebenso ist offenbar weder der ältere noch der jüngere „Hanns Beuerlain“, Maler und Bildhauer in Augsburg, mit ihm identisch.

Wägen wir nun diese verschiednen bekannten und unbekannten Persönlichkeiten ab, so scheint im Grund nur der bestgerühmte würdig, in Vorschlag gebracht zu werden, also doch wohl dieser von Neudörfer so sehr belobte Hans Beuerlein. War derselbe aber schon 1467 selbständig, so müßten wir annehmen, daß er a. 1486 als Einmiether und Geschäftsfreund im Haus Michel Wolgemut's wohnte. — Hans Traut und der bessere Reißer für die Weltchronik und den Schatzbehalter (W. Pleydenwurff?) erscheinen doch zu gering, so auch die Maler jener Gemälde von schongauerischer Haltung. — Jedoch im Grunde genügt ja die Vorübung bei seinem Vater und sein späterer Aufenthalt am Oberrhein zwischen 1490 und 1494 für die Erklärung der schongauer'schen Qualitäten in Dürer's Styl. Er konnte sich in dieser Richtung selbständig weiter entwickeln.

Besteht man auf der Voraussetzung, daß jener Unbekannte, von welchem Dürer ersten Unterricht im Malen erhielt, ein Genie gewesen sein müsse, und sieht sich unter dem Erhaltnen nach einem wahrhaft monumentalen Werke um, so erscheint als der Größte von allen der Meister des Hochaltars im Dome zu Meißen, vor dem die oberdeutschen Zeitgenossen klein und handwerklich erscheinen. So Lebensvolles wie dort das Christkindchen, ist keinem von ihnen gelungen und keinem so Großes wie die Apostel. Keiner endlich ist so weit in der perspektivischen Raumbehandlung gelangt.

L. Scheibler hat mir vor geraumer Zeit mitgetheilt, daß er geneigt war, den Meißner Altar dem Hugo van der Gös beizuschreiben. Ich hatte an Ort und Stelle den Eindruck, als ob hier ein oberdeutscher Schüler jenes großen Meisters, der mir von Florenz her wohl bekannt ist, ein Denkmal hinterlassen hätte. Doch wer wollte die tiefen Unterschiede zwischen dem schneidigen, zäh energischen, knorrigen, schärfste Bezeichnung des Einzelnen erstrebenden Charakter der Kunst Dürer's und dem vornehm gelassnen, ruhig klaren Geiste dieses Altarwerks verkennen? Auf der Suche nach Übereinstimmungen könnte man etwa Anhalte in der Wahl und Behandlung des Hintergrundes zu finden glauben, sodann im großartigen Habitus der Apostel auf den Flügeln und dieselben mit seinen, allerdings erst spät gemalten „vier Aposteln" vergleichen und man könnte die Frage stellen, ob ein würdigerer Schüler, dieses Christkindchen und sein quellfrisch lebiges Wesen zu beherzigen, denkbar wäre als Dürer.

Dabei könnte man geltend machen, daß der hochragende, vom heutigen Kunstinteresse, wie mir scheint, nicht hinreichend beachtete Meister dieser Gemälde in Meißen vielleicht ein Würzburger, oder doch eine Zeit lang in Würzburg anwesend war; denn im vordersten König ist wahrscheinlich Herzog Sigismund abgebildet, welcher um 1475 als Bischof von Würzburg starb. [1] Wollte man aber an diesem hypothetischen Faden weiterspinnen und die Muthmaßung wagen,

[1] Vgl. Hotho, Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei, II, 230. — Ob das eine der beiden oben besprochnen Bilder von 1512 im Neumünster zu Würzburg mit dem Meißner-Dombild

daß dieser Meister eine Zeit lang in Nürnberg lebte, bei Wolgemut zur Miethe wohnte [1] und dort dem jungen Dürer ersten Unterricht gab, so müßte man sogleich einräumen, daß dieser Einfluß nur ein kurzer und flüchtiger gewesen sein könnte, nicht nur weil Dürer über die Grobheit von Wolgemut's Gesellen klagt, denen er also jedenfalls späterhin und auf längere Zeit zugetheilt war, sondern auch, weil jene anderen Qualitäten in Dürer's Kunst doch ungleich stärker hervortreten und zwar, wie es scheint, unter vorwiegender Einwirkung der Stiche und vielleicht eines Schülers vom sogenannten „Amsterdamer Meister". Dieß scheint mir aus den beiden Federzeichnungen seiner Hand von 1489 zu erhellen (vgl. Thausing, Dürer, 1. Aufl. S. 69 und 70). Anderseits ist in der Malweise seiner noch jugendlichen Kunst neben dem in Venedig (und Padua?) übernommenen Zug, den wir der Kürze halber mantegnesk nennen, etwas enthalten, was auf einen andern deutschen Einfluß zurückzuführen ist, welcher aus dem Vorrath an erhaltnen oberdeutschen Gemälden des 15. Jahrhunderts nicht recht nachgewiesen werden kann und mit dem Meißner Altarwerk so viel wie nichts gemein hat. Am Ehesten wäre wohl von einer Ubereinstimmung zu sprechen mit dem

---

irgendwie vergleichbar, das zu entscheiden muß ich einem Andern überlassen. Jene Würzburger Bilder hängen, wie gesagt, sehr hoch und, als ich sie besichtigte, war ein trüber Tag.

[1] Dieß wäre nicht etwa eine fälschlich moderne Vorstellung zu nennen; denn es ist z. B. festgestellt, daß sich bei Veit Stoß c. 1526 ein Ulrich Weiß eingemiethet hatte. Vgl. Jahrb. f. Kunstwissensch. 1869, S. 79.

malerischen Charakter jener Bildchen, welche wir Martin Schongauer zuschreiben möchten (vgl. München, a. Pinakothek N. 174 und Wien, Belvedere, 2. Stock, Saal I, N. 23). Erst in späteren Arbeiten bildet sich diejenige Qualität heran, welche eine leichte Fühlung mit dem Meister des Meißner Altars annehmbar erscheinen ließe. Dieß könnte doch nicht wohl mit einem nachträglichen Aufleben ältester Eindrücke erklärt werden. Füglicher aus Dürer's Verhältniß mit Friedrich dem Weisen von Sachsen und aus seinen Arbeiten für die Allerheiligenkirche in Wittenberg, welche zwischen 1494 und 1505 entstanden. Dorthin mag er sich persönlich begeben und bei diesem Anlaß Meißen besucht haben.

Jedoch solches Suchen nach Spuren äußerlicher Anläße ist schon durch ein grundsätzliches Bedenken gehemmt. Denn zugleich hiemit bringt sich natürlich das indefinibel Eigne in Dürer's Kunst immer wieder in Erinnerung. Dem Satze, daß nicht hoch genug greifen kann, wer sich nach dem wahren Lehrer Dürer's umsieht, steht der nicht minder begründete gegenüber, daß das Beste zur Entwicklung Dürer's nur dieser selbst gethan haben konnte und daß sich das eigentliche Wesen der Kunst nicht lehren läßt. Von ungewöhnlicher Begabung zeugte schon sein Selbstbildniß von 1484. Sein Formensinn spricht sich hier bereits sehr lebendig in der Schraffirung aus, welche auf seine ersten Kupferstiche vorbereitet. Die Federzeichnung der Madonna von 1485, ursprünglich in der Sammlung Hüllot zu Paris, jetzt in der Kupferstich-Sammlung des Berliner Museums, ist zu gering und zu sehr abweichend von dem so eben erwähnten Selbstbildniß, als daß man sie derselben Hand zu-

schreiben dürfte.[1] Die in alter Kunstübung gefestigte Hand von Dürer's Vater ist in diesem kindlichen Blatte ebenso wenig zu vermuthen, eher etwa diejenige seines im Jahr 1474 gebornen Bruders Anton, dessen Todesjahr freilich nicht bekannt ist.

Schließlich ist zu bedenken, daß Dürer als Wandergeselle nicht nur in Italien, sondern auch in Deutschland Neues lernen konnte. Jenem Meister in Straßburg, dem er vorübergehend gedient zu haben scheint, mochte er werthvolle Anregungen verdanken, wiewohl derselbe schon betagt war. In der Imhoff'schen Kunstkammer befand sich bekanntlich ein Porträt desselben von A. Dürer's Hand: „Ein alter man In ein tefelin, Ist zu straßburg Sein Meister gewest, auf pergamen", danebst: „Ein weibspild auch in ein tefelein olifarb, So darzu gehörtt, gemalt zu straßburg 1494" (?)[2] Mit diesen Notizen scheint sich mir die Frage aufzudrängen, ob jener Straßburger nicht vielleicht der „Meister von 1480" war. Jedenfalls würde Dürer's Beziehung zur oberrheinischen Kunst mehr Betonung verdienen, als bisher geschah.

---

[1] Wenn ich mich recht erinnre, so hat mir einmal Herr M. Lehrs, Vorstand des Kupferstichkabinets im Museum zu Dresden, die Vermuthung geäußert, diese Zeichnung sei eine Kopie nach irgend einem Kupferstich. Sehr wahrscheinlich. Dann könnte man auch eher an die Urheberschaft von A. Dürer glauben. Dabei ist zu bemerken, daß c. drei jugendliche Handzeichnungen Dürer's dasselbe eckige Minuskel-Monogramm enthalten wie diese Madonnenzeichnung.

[2] Vgl. A. v. Eye, Leben und W. A. Dürer's, Nördlingen 1869, Übersichtstafel, N. 26 und 27; und Thausing, A. Dürer's Leben und K., 1. Aufl. S. 75.

Ich glaube nicht, daß Thausing Recht hat mit seinem Satze (2. Aufl. I, 100): „Was Dürer damals am Rhein und insbesondere in der Schule Schongauer's vorfand, konnte wenig Einfluß auf seine Kunstrichtung gewinnen." Vielmehr müssen wohl zur Erklärung derselben — in Ermangelung von Anhalt gewährenden Malwerken jener Schulen — nicht nur die Stiche des „Amsterdamers", sondern auch einige altdeutsche Holzschnittwerke von Mainz, Lübeck, Ulm, Basel, Straßburg herangezogen werden. Proben daraus finden sich in M. Muther's deutscher Bücherillustration der Gothik und der Frührenaissance (München—Leipzig 1884).

In Mainz kommen zuvörderst die Holzschnitte der von P. Schöffer gedruckten Chronik der Sachsen in Anbetracht. Sie ähneln den Arbeiten Michel Wolgemut's und W. Pleydenwurff's, sind aber besser. — Wichtiger sind jedoch die c. 1486 ebendaselbst edirten sanctae peregrinationes von B. von Breitenbach. Die Holzschnitte dieses Werkes, welche von dem Maler Erhard Reuwich aus Utrecht geliefert sind, lassen eine engere Beziehung zu M. Schongauer und zum Meister des Amsterdamer Kabinets erkennen und stehen entschieden auf höherer Stufe als die Weltchronik und auch als der Schatzbehalter. Der Formencharakter ist dünner und magrer, die Behandlung mit ihrem wählerischen Geschlängel entschieden mehr malerisch. Immer wieder stößt man hier auf Züge, welche an A. Dürer erinnern. Auch gibt die Ansicht von Venedig allerlei zu rathen auf.

Die mit Recht berühmten Holzschnitte der von Stephan Arndes im Jahr 1494 gedruckten Lübeck'schen Bibel sind wohl kaum ohne Annahme italienischer Einflüsse zu verstehen.

Ihre derben, massigen Gestalten halten und bewegen sich zum Theil mit einer monumentalen Großheit und pompösen Würde, welche der deutschen Kunst dieser Zeit sonst fremd ist. Wiewohl ihr breiter Wuchs und ihre meerkühne Haltung zu einer Vergleichung mit der Formenwelt Dürer's nicht aufzufordern scheint, so finden sich doch wenigstens Einzelheiten, welche den Gedanken einer Bekanntschaft Dürer's hiemit erwecken könnte, eine Landsknechtfigur auf Blatt 160 (oben) und dieser und jener landschaftliche Hintergrund (vgl. Muther, l. c. I, 98).

Von Basel'schen Veröffentlichungen kommen zwei in Anbetracht: 1) das Buch des Ritters vom Turn über die Exempel der Gottesfurcht, gedruckt 1493 in der Offizin Michel Furter's, deren Illustrationen besonders im Nackten sich auszeichnen, und 2) S. Brand's Narrenschiff, 1494 von Joh. Bergkmann aus Olpe edirt. In den Bildern des letzteren Werkes fällt besonders die frei natürliche, selbst dramatische Bewegtheit auf.

Die Straßburger Holzschnittwerke, welche von Joh. Grüninger zwischen 1497 und 1500 herausgegeben sind, zeigen zunächst die Nachwirkung Schongauers so das Buch der Chirurgia (mit den Monogrammen E G und H R) und Seb. Brant's Virgil-Ausgabe. Die landschaftlichen Hintergründe in der letzteren gemahnen jedoch schon ziemlich dürerisch.

Das Wichtigste in dieser Hinsicht ist jedoch ein Werk aus der Offizin Ludwig Hohenwangs in Ulm: Wimpheling's Buch de fide concubinarum von 1501. Wer hat die geistreichen, so auffallend italienisch inspirirten und doch so deut-

schen Holzschnitte hiezu vorgezeichnet? Ein Wandergenosse Dürer's? Ein Tiroler? Etwa der Verleger selbst (wie Haßler vermuthet hat[1])? Der Charakter der Szenen ist hier oft merkwürdig genrehaft, gelegentlich, ungezwungen, wie im Vorbeigeh'n gesehen und doch durch und durch typisch in einer Art, die an altvenezianische, bellineske Holzschnitte erinnert. Und dieser Auffassung entspricht die schon sehr malerische Behandlung, welche auf Beziehungen zu Hans Burgkmair schließen läßt.[2] Die Mäntel sind häufig nach italienischer Art drapirt, wie dieß auch in Holzschnitten Dürer's aus der frühesten Zeit vorkommt. Die landschaftlichen Hintergründe, welche zum Theil wie Reminiszenzen an den Bodensee aussehen, zeigen schon völlige Sicherheit in der Perspektive.

Indessen dürfen darüber nicht vergessen werden einige nürnbergische Holzschnittwerke nachwolgemutischer Richtung. Auch in Nürnberg macht sich gegen Ende des 15. Jahrhunderts eine allgemeine, nicht nur in Dürer's Kunst wirksame Vorschiebung bemerklich. Jedenfalls in diesem Zu-

---

[1] Die Ulmer Bürgerlisten vom Jahre 1460 führen „einen Ludwig Mauler" auf. Die Identität desselben und Ludwig Hohenwang's anzunehmen, scheint mir durch den Zeitabstand (1460—1501) verboten. Der Vorzeichner dieser Bildchen war offenbar ein noch junger, wenn auch schon reifer Meister und lebte in frischen Strömungen. — Es kommt hiebei jener lustige Briefwechsel Dürer's mit einem Ulmer Maler in Betracht. Ist derselbe nicht vielleicht identisch mit jenem Reißer?

[2] Ich möchte vermuthen, daß gewisse Eigenthümlichkeiten in Burgkmair's Styl sich unter dem Einfluß Bernhard Strigel's, andre jedoch unter demjenigen des Vorzeichners für die Illustrationen zu dem von Hohenwang gedruckten Buche Wimpheling's entwickelt haben.

sammenhange betrachtenswerth sind die problematischen Illustrationen zur „Offenbarung der heiligen Brigitte“, einem Werke, das a. 1500 im Verlage A. Kobergers zu Nürnberg erschien. Diese Holzschnitte gemahnen zu großem Theil sehr stark düverisch, doch einige wenige in Einzelheiten anders. Manches erinnert an Eigenthümlichkeiten des „Schatzbehalters“ und der Weltchronik, Manches auch an die sanctae peregrinationes des B. von Breitenbach. Die Vergleichung mit Dürer's Apokalypse-Holzschnitten halten diese Bildchen nicht aus, sie erscheinen zumeist alterthümlicher, befangener. Jedoch ist dabei die Schwierigkeit der Kleindarstellung, der Kampf mit dem kleinen Maßstab in Anschlag zu bringen. Zudem hat diese Zeichnungen offenbar ein geringrer, an die Art der älteren Meister gewöhnter Formschneider ausgeführt, der sich nicht selten verschnitt.[1] So kann man immerhin denken, A. Dürer habe die Vorzeichnungen geliefert. Vielleicht nicht ganz allein, sondern im Verein mit jenem „Maler in des Wolgemut's Haus“. Soviel scheint mir jedenfalls sicher: Entweder hat Dürer die meisten dieser Holzschnitte vorgezeichnet, oder ein auffallend mit ihm verwandter Meister, der ihm voraus oder zur Seite schritt. Da es aber unnatürlich ist, eine solche Existenz anzunehmen, so müssen wir doch wohl, auch in diesem Falle an Dürer festhalten.

Ziemlich verwandt sind die Holzschnitte zu dem Werke „der beschlossen Garten des Rosenkrantz Mariä“ (Nürnberg 1505),[2] worin jedoch einige Gestalten sich der Manier des Jakob Walch und Hans Sües von Kulmbach annähern.

[1] Vgl. G. Hirth, Kulturgesch. Bilderbuch, 2. Band, pag. 404.

[2] Vgl. G. Hirth, l. c. II, pag. 456.

Und schließlich dürfte wohl in diesem Zusammenhang eine Federzeichnung in der Universitätsbibliothek zu Erlangen erwähnt werden. Sie stellt die Gefangennehmung Christi dar und hat viel Dürerisches, ist aber befangener und kleinlicher als seine Arbeiten.

Damit möge unser zweifelhafter Gang durch das Nebelreich der Möglichkeiten sein Ende finden. Man sage dazu nicht, daß Rathen leicht und müßig sei! Ernstliches Rathen und Kombiniren gewissenhafter Forschung ist vielmehr mühselige, nothgedrungene Arbeit; besser jedenfalls als Rathlosigkeit und besser als widersinniges Behaupten. Den Vorbehalt meiner Erklärungsversuche erweist schon ihre Mehrheit. Daß es ihnen vielfach an Positivität gebricht, ist mir vollkommen bewußt. — Wenn sie nur nicht auf Sehfehlern beruhen.

So viel wenigstens scheint mir ziemlich sicher gestellt: Michel Wolgemut, der ältere, war der Sohn und der Schüler des Malers Valentin Wolgemut und er zeigt künstlerische Verwandtschaft mit H. Schühlin von Ulm. Es ist durch nichts gerechtfertigt, ihm die Stiche mit dem Monogramm W (unten in der Mitte) und gar diejenigen, welche mit Dürer'schen übereinstimmen, sowie die großen Gemälde am Schwabacher Altar, die Heiligenbilder in Prag und die Dresdner Passionsbilder beizuerkennen. Und die Ansicht, daß er der eigentliche maßgebende Lehrer und „Vorahmer" Dürer's gewesen sei, ist sowohl mit urkundlicher als mit kunstkritischer Begründung widerlegbar.

Beiträge zur Geschichte der bairischen Kunst.

Einleitung.

Naturgemäß und mit vollem Recht hat sich das Studium deutscher Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts am Nachdrücklichsten auf die niederländischen, rheinischen, fränkischen und schwäbischen Meister verlegt. Denn die Brüder van Eyck in Gent und ihre Nachfolger in Brügge, Harlem, Löwen, Brüssel eröffnen wirklich die Bahn und ihnen folgt zunächst in Köln, Kolmar, Ulm, Augsburg, Nürnberg eine Reihe von stetig emporsteigenden, scharf ausgeprägten Charakteren, deren Spuren wir gleichfalls durch ganz Deutschland verfolgen können. In der gesammten Kunstthätigkeit des deutschen Volkes jener Zeit glauben wir die Wirksamkeit dieser Männer und die Einflüsse ihrer Individualitäten zu erkennen. Deshalb pflegt unsre Forschung in diesen alten Stammländern deutscher Kultur zu beginnen und hievon ihren Ausgang zu nehmen.

Wenn wir aber weitere Umschau halten wollen, so ist kein Gebiet würdiger unsres Interesse's als das des deutschen Hochgebirgs, vor Allem das bajuvarische, um so

mehr, als es auch dort Beispiele sehr frühen Fortschreitens gibt (Aussee, Sterzing). — Die altschweizerische Kunst ist — wenigstens im deutsch redenden Gebiet — ein Theil der schwäbischen, fügt sich vollkommen entsprechend ihrem Typus ein, wie denn die sogenannten Alemannen, also die deutschen Schweizer (mitsammt den Breisgauern, Oberelsäßern, Algäuern, Vorarlbergern), möge es ihnen lieb sein oder nicht, Schwaben sind. Daneben erblühen im Süden und im Westen Ableger der italienischen und der französischen Kunst. Anders verhält es sich in den tirolischen und auch in den salzburgischen, steirischen, kärtnerischen Gebirgslanden. Ihre Bevölkerung ist im Grundstock bairisch, enthält aber auch gothische und (in Tirol) schwäbische Bestandtheile und erscheint mit den Resten von rhätischen Urbewohnern und Römern inniger vermischt. Daher ihr vielseitiger, wenn auch zu organischer Einheit abgerundeter, Charakter, ihr freieres Zusammenfassen und Verarbeiten nordischer und südlicher Kulturformen.

Für die Erklärung dieses Sachverhaltes fällt jedoch am Schwersten in's Gewicht die Bedeutung der großen Handelsstraße, welche über Innsbruck, Bozen nach Venedig führte und ungleich lebhafter befahren wurde als der Weg durch die Schweiz. Bozen scheint in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts der wichtigste Handelsplatz in Tirol gewesen zu sein und Meran, Innsbruck, Hall hierin überflügelt zu haben.[1] Schon 1234 war ein Gesetz über die

[1] Vgl. W. Kiesselbach, der Gang des Welthandels und die Entwicklung des europäischen Völkerlebens im Mittelalter, Stuttgart 1860, S. 229.

Erhaltung der für den Transit so wichtigen Eisackbrücke zu Bozen erlassen und das Amt des „Zollners am Eisack“ (das, wie ich nachweisen werde, eine Zeit lang und zwar c. 1528 von einem Meister Namens Peter mit verwaltet wurde[1]) war gewiß kein schlechtes. Anno 1305 hatte König Albrecht zu Wien seinen Schwägern Otto, Ludwig und Heinrich, Herzogen zu Kärnthen und Grafen zu Tirol, die Zölle zu Bozen bestätigt. Ein förmlicher Zolltarif war festgesetzt und die Einnahmen wuchsen mächtig an. Von deutschen Handelsleuten, welche durchkamen, Niederlagen ihrer Waaren errichteten, wälsche und orientalische verfrachteten, waren die meisten Augsburger. Wie die Nutzwaaren, so kreuzten sich aber auch die Kunstwerke aus Deutschland und aus Italien in Tirol; schwäbische, fränkische und wälsche Künstler kehrten auf ihren Wanderungen ein, manche wohl zu dauerndem Verbleiben.[2] Die Tiroler

[1] Neben ihm wäre auch zu nennen Hans Ried, der Schreibkünstler, von dessen Hand das Heldenbuch in der k. k. Amrasersammlung erhalten ist. Er wurde 1500 von Kaiser Maximilian zum Zollner am Eisack aufgenommen. Vgl. D. Schönherr's Beiträge zur Kunstgeschichte Tirols im Archiv für Geschichte und Alterthumskunde Tirols, I, 100 und Sacken, Amraser Sammlung II, 229.

[2] Ich erinnre nur an den Bildhauer Jörg Muskat von Ehingen (c. 1500 in Innsbruck), an den Maler Conrad Prumer von Augsburg (c. 1476 in Salzburg), an den Architekten Niklas von Memmingen in Innsbruck (vgl. Jahrb. der Kunstsamml. des allerh. Kaiserh. I, 190), an den Büchsenmaister „Peter Laiminger oder Löffler (?) vom heiligen Kreuz (? bei Colmar ?) in Innsbruck (vgl. Archiv für Geschichte und Alterthumskunde Tirol, I ff.). — Wie viel die Schwaben dort galten, davon zeugt Gilg Sesslschreiber, welcher — in Sachen des Maximilian-Grabmals — am 5. Juli 1502 von Ulm schreibt, er verhoffe, eine

selbst sahen, wie ihre hinterlassenen Werke erweisen, sich beiderseits um und lernten hüben wie drüben: Vor Allem in Augsburg, wo in den städtischen Urkunden jener Zeiten tirolische Künstlernamen häufig vorkommen, ferner in Ulm, Nürnberg, Regensburg, Nördlingen, Frankfurt, Leipzig, Köln und in Verona, Venedig, Padua, Ferrara und anderwärts. P. Selvatico berichtet in seinen scritte d'arti (p. 34) von deutschen Schülern Squarcione's und darunter dürfen wir wohl zuvörderst Tiroler vermuthen.[1] Mit Recht ist neuerdings auch wieder erinnert worden an jene Inschriften auf Zeichnungen des Meisters B Z, der wohl ohne Recht mit B. Zeitblom identifizirt wurde. Diese Blätter, welche ich nicht kenne, befanden sich früher in der Sammlung des gräflich firmianischen Schlosses Leopoldskron und sollen dann in den Besitz des Königs Ludwig von Baiern (?) übergegangen sein.[2]

1) Die Studie nach einem Altargemälde Vivarini's in S. Giovanni e Paolo zu Venedig, einen Bischof darstellend, hat die Inschrift: „zu Vynedig im 1492 Jahr". — Es wird wohl das Bild des h. Augustin von B. Vivarini im rechten Flügel des Querhauses gemeint sein. —

2) Eine andre aus der Kapelle dell' Arena in Padua: „dess grossen Padowaner Mahler Giotty".

Arbeit zu machen, darob seine Majestät ein gut Gefallen haben werde, damit nicht allweg die Schwaben und Auswendigen allein berühmt werden (vgl. ebenda).

[1] Vgl. Eitelberger, Repertorium f. K. V, 326: Nicolaus, Rigo, „Juhanes, Jieronimus (neben Martin aus Köln) 1462. Vgl. auch „Die graphischen Künste", IV, 37.

[2] Vgl. Kunstblatt, 1852, S. 74 ff. von „Pz."

3) Christkind: „1492 am Kurchgang zu Skdt Zeno von dem Mahler Quartione“ (Squarcione).

4) Fliegender Engel und auf der andren Seite erloschner bärtiger Kopf: „1492 Jar zu Verona B Z“.

5) Krönung Maria's, nach dem Fresko des Ambrogio Borgognone in einer Altarnische der Certosa von Pavia: „In unser lieb frawen kürch zu nachsst (![1]) der Stadt Pavia, B Z“. — Jahreszahl unleserlich.

6) Auf der Rückseite (von 5) Reiterstatue des h. Georg: „1500 Jar zu Sthonn an der Saahl“ (?)[2]

7) Drei singende Engel, an den Altar des Girolamo dei Libri in S. Giorgio zu Verona erinnernd.

Der Stand der tirolischen Kunstforschung ist nun wohl weit entfernt von übersichtlicher Klarheit. Es fehlt zwar nicht an genaueren Lokalforschungen. Vorzügliches bietet uns wohl D. Schönherr mit seinen auf gediegensten Archivstudien fußenden Untersuchungen. Auch von Hormayr, Zingerle, C. Stampfer, J. Ladurner, Lübke, Tinkhauser, Atz, Meßmer, Freih. von Sacken, Lind, Ilg, Dahlke u. A. existiren dankenswerthe Arbeiten. Aber eine eigentlich kunstkritische Darlegung der Zusammenhänge ist noch ungeleistet und wird erst möglich sein, wenn einmal ein aus-

---

[1] Unverkennbar tirolisch.

[2] Der Verfasser, dem wir diese Mittheilungen verdanken, bemerkt hiezu, daß in einem Kirchlein bei Großgmain, am Fuße des Staufengebirgs, ein Altar mit einer (früher datirten) Reiterstatue des S. Georg sich befinde. — Es wäre der Mühe werth, diesen Zeichnungen ein näheres Studium zu widmen und mit genaueren Nachweisen festzustellen, ob ihr Urheber B Z mit dem Meister der Großgmainer Gemälde identisch sein kann oder nicht. S. unten.

giebiger Vorrath an Reproduktionen zur Verfügung steht. — Allein wiewohl also dieses Kapitel altdeutscher Kunstgeschichte noch nicht spruchreif ist, so wären doch nicht vorläufige Versuche ausgeschlossen, in die Wirrniß ordnende Linien zu ziehen. Das Folgende, womit zu dieser Aufgabe nur spärliche Beiträge und nur hypothetische, von jedem Anspruch auf vollkommene Beherrschung des Stoffes freie Winke gegeben werden, ist der Gewinn von Nachforschungen im Puster-, Inn- und Etsch-Thal, in Uberetsch und auf dem Brenner (1883 und 84), ferner von Studien in öffentlichen und privaten Sammlungen zu Innsbruck, Augsburg, München, Schleißheim, Freising, Nürnberg, Kempten, Frankfurt, Stuttgart, Prag und Karlsruhe. In den topographischen Nachweisen beschränke ich mich auf wenige flüchtige Bemerkungen, welche nicht viel anders gehalten sind, als wie sie an Ort und Stelle von mir niedergeschrieben wurden. — Es war anfangs meine Absicht, einmal eine Anordnung dieses Stoffes nach äußeren Einflüssen zu versuchen, eben weil die zentralen Kräfte, die individuellen Quellgeister alttirolischer Kunst noch so wenig aufgehellt sind; doch mußte ich darauf verzichten, weil sich auch dieser Versuch als verfrüht erwies, wenigstens für mich, bei dem Stande meines Wissens. Vielleicht läßt sich ein tiefer eingeweihter Kenner dazu anregen; denn vorderhand wenigstens sondern sich uns in diesem Gebiet die erhaltnen Kunstwerke noch mehr als anderwärts nach Gesichtspunkten, welche außerhalb der Grenze liegen, und wir können demgemäß zunächst den Versuch machen, die Leistungen darnach zu klassifiziren, je nachdem sie von dieser oder jener Seite her bestimmt er-

scheinen. Durch eine solche Vorarbeit würde die Aufgabe eines schärferen Erfassens der lokalen und selbständig-persönlichen Elemente in jenen Kunstcharaktern erleichtert (der Innthaler-, Etschthaler-, Pusterthaler-Gruppe; eines Michael Pacher, Wolfgang Haller und der Übrigen, für welche, solange ihre Namen nicht nachweisbar sind, örtliche oder sächliche Bezeichnungen zu erfinden wären, wie z. B. Meister des Jacobus und Stephanus der Sammlung Sepp). Wenn einmal die äußeren Bezüge klar gelegt sind, dann wird sich die Eigenkraft um so fühlbarer machen; es wird erhellen, daß man jene zu sehr überschätzte (vgl. Schnaase, Gesch. d. b. K. VIII, S. 501) und daß ein dunkler Rest vorliegt, der seine Würdigung verlangt: das unvergleichbar Individuelle, das sich ja schon in der Art und Weise der Verarbeitung des Fremden kund gibt. Gar viele von diesen Tirolern erscheinen nur als bäurische Knechte wälscher wie deutscher Herrn; andre aber zeigen selbständige Kraft, so der Meister von Großgmain, der bereits genannte Meister der Sammlung Sepp (in München), der des jüngsten Gerichtes in Millstadt (Augustinus?), der des Madonnenbildes an der Pfarrkirche zu Bozen. Neben den Genossen in Freising und München und gegenüber jener fränkischen Gefolgschaft Wolgemut's, welche durch ganz Deutschland ihre Machwerke verbreitet, ja im Vergleich mit Wolgemut selbst und etwa mit Meistern zweiten Ranges wie Fr. Herlin, M. Schwarz von Rothenburg erscheinen sie wie Sprossen eines höheren Geschlechts und die Kunstkritik schuldet ihnen denselben Grad von Anerkennung wie einem Zeitblom, Hans Holbein d. ä., M. Schaffner, G. Giltlinger, Jan

Jöst. Auch der Monogrammist M R, der Meister der vier Kirchengelehrten in der Augsburger Galerie u. A. haben bei aller gebirgsmäßigen Rauhheit einen über das Höhenmaß zunftgerechten Handwerkerthums hinausreichenden Zug von Größe.

Es fehlt nicht an Kunstwerken von unbedingt deutschem Charakter. So ist jenen köstlichen Predellenbildern (Maria zwischen acht Heiligen), welche aus dem Salzburger Kapuzinerkloster in das Klerikalseminar zu Freising gelangt sind, durchaus der deutsche Typus des altgothischen Styls eigen. Gemälde aus der zweiten Hälfte des 15. und dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts im Belvedere zu Wien, in Tessenberg, in der Sammlung Sepp haben ganz den spätgothischen Realismus schwäbischer und fränkischer Meister an sich. — Andre dagegen — und zwar, wie mir scheint, die Mehrzahl — lassen auch Beziehungen zu Italien erkennen. Dieser tirolische Januskopf zeigt sich schon frühe. Aus dem 14. Jahrhundert und aus der ersten Hälfte des 15. sind Werke vorhanden, worin deutsch-gothischer Styl mit italienisch-gothischem, pisaneskem, giotteskem, sienesisch-venezianischem [1] und modenesischem verbunden erscheint. Aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist mir ein oberbairisches Gemälde bekannt, welches eine höchst seltsame und kunterbunte Vermischung der so eben bezeichneten Ele-

[1] Dabei ist zu beachten, daß in Venedig selbst deutsch gothischer (und zwar, wie es scheint, kölnischer) Einfluß in Verbindung mit byzantinischem und sienesisch gothischem nachweisbar ist; wie denn auch später ebendaselbst und in Oberitalien überhaupt deutsche Influenzen verarbeitet wurden.

mente mit dem jugendlichen Realismus der trans- und cismontanen Renaissance enthält. Gegen 1460 hin werden aber die altgothischen Reste abgethan, kräftigere Künstlerpersönlichkeiten sprechen nun entschiedner sich selbst aus und ihre unmittelbare Beziehung zur Wirklichkeit; allein in ihrer Formensprache ist gleichwohl die naturgemäße Doppelseitigkeit des tirolischen Verhältnisses zum Süden und zum Norden nicht zu verkennen. Wir glauben in ihrer damaligen Kunst (c. 1470—1530) die Einflüsse von Squarcione, Mantegna, Cossa, den Vivarini und Bellini, von Liberale di' Jacomo, Pisanello nnd andern Veronesen, von Verrocchio, Lionardo da Vinci und anderseits von H. Schühlin, Zeitblom, B. Strigel, M. Schaffner, H. Burgkmair, G. Giltlinger, Jörg Muschgat, H. Baldung Grin, Schäuffelin, P. Vischer und den seinigen, M. Wolgemut, A. Dürer, Hans Sües aus Kulmbach, A. Altdorfer, M. Ostendorfer, Schoreel und nicht minder von wälschen und von deutschen Baumeistern unterscheiden zu können. Im Charakter des einen zeigt sich ein deutsches, in dem eines andern ein italienisches Muster vorherrschend. In manchem sehen wir beide sich die Waage halten. Nicht selten eine Vielheit von persönlichen Bezügen in einem vereinigt.

Die Befruchtung von Italien herüber, zumal eine kräftige Flugsaat mantegnesker Kunst gibt sich in den mir bekannten Werken vor Allem durch den stärkeren Schein von Körperlichkeit, Abhebung, Rundung der Formen und von Vertiefung des Raumes kund, sowie durch eine gewisse düstere Wucht der Gestalten, welche sich leibhafter und zugleich repräsentativer darstellen als bei den übrigen deutschen.

Die Freude am Perspektivischen ist ein Hauptmerkmal tirolischer Gemälde aus der Zeit von c. 1480 bis c. 1530. Es wäre aber verfehlt, wenn man deshalb jedes Gemälde, welches perspektivische Versuche von mehr oder weniger glücklichem Erfolg enthält, für tirolisch erklären wollte. Auch in Arbeiten Wolgemuts u. a. kommt dergleichen vor, z. B. in seinem Bilde des die Madonna malenden S. Lukas (vgl. S. 358 Nürnberg, Peringsd. Altar). — Aber wie erklären sich die höchst merkwürdigen Gemälde am Hochaltar der Reglerkirche zu Erfurt? Dort sehen wir die Vorfahren Christi über die Brüstung einer Galerie Spruchrollen herabhalten und die Köpfe darüber vorbeugen. Auch sonst findet sich Solches z. B. Zurückbeugen der Köpfe beim Emporschauen und zwar in der Verkürzung gesehen. Das Bild der Peinigung Christi erinnert auch gegenständlich an ein zu besprechendes Benediktbeurer Bild der Kreuzigung in Schleißheim, und an tirolische Gemälde in der Sammlung Sepp. Die Hände Christi sind eigenthümlich gespreizt, verkrampft und wären z. B. mit den Händen der vier Kirchengelehrten in Augsburg zu vergleichen. Auch der großartige Ausdruck der Anbetenden, Knieenden weist nach dem Süden. Andres dagegen, wie z. B. die Behandlung der Köpfe, die Neigung zu eingebognen, langen und etwas schnüffeligen Nasen, wendischen Backenknochen, mild blickenden Augen, gemahnt durchaus thüringisch. Der Marientypus ist noch halb altkölnisch gehalten. Die vorzügliche Farbengebung dürfte auf schwäbische oder würzburgische Einflüsse zurückzuführen sein. Möglich immerhin, daß diese Gemälde von einem Thüringer herrühren, welcher, nachdem er sich irgendwo

in Franken geschult hatte, als wandernder Geselle flüchtige Anregungen durch tirolische Kunst erfuhr und denselben dann in naiver Weise zu entsprechen suchte. Dieß können wir namentlich deshalb vermuthen, weil hier ein absichtliches, aber linkisches und der durchaus spätgothischen Stylisirung sich einfügendes Experimentiren mit Verkürzungen und Distanzunterschieden ersichtlich ist. — Vergleiche F. Kugler, kleinere Schriften, II, 28, 29. — In diesem Zusammenhang ist ferner ein figurenreiches Bild der Kreuzigung im städtischen historischen Museum zu Frankfurt erwähnenswerth. Die in ihm enthaltnen Proben von perspektivischem Streben legen die Frage nahe, ob wir es hier mit tirolischen Einflüssen auf einen fränkischen Meister oder mit tirolischem Ursprung zu thun haben und ob sich derselbe bei Vergleichung dieses Bildes mit nachweisbar tirolischen und oberbairischen Gemälden bewährt.

Es ist selbstverständlich nur der Zeitraum zwischen c. 1450 und 1500, welcher für den Anschlag dieses Vorzuges der Tiroler in Betracht kommen kann. Also die Zeit von der Klarlegung der malerischen Perspektivik durch Brunellesco und andre bis zur gewaltigen, Alles überflügelnden Einwirkung von Dürer's Kunst. Frühere Versuche haben ja nur die Bedeutung kindlicher, erkenntnißloser Spielereien, so die Gassenperspektiven in den Intarsien der gothischen Holzstühle des sienesischen Rathhauses (sala di Balia), so die offenen Galerien mit ihren Erkern und kassettirten Decken in altgothischen Glasgemälden, z. B. im Ulmer Münster am Kuttelthürle, in der Kirche zu Viktring, und ähnliche hülflose Proben in den Wandgemälden der Pfarrkirche zu Terlan.

Es wäre nun zu wünschen, daß die Männer, welche dieses Gebiet anbauen, jetzt, da doch ein so erkleckliches Maß von Nachweisen, deskriptiven und archivalischen Darlegungen erreicht ist, eine umfassende Publikation der tirolischen Kunstdenkmäler, zumal der Altargemälde, in guten, hinreichend großen Photographien bewerkstelligen würden. Dann erst könnte man sich mit vergleichenden Studien die Zusammenhänge aufklären und überzeugend darlegen. Dann würde auch erhellen, daß die tirolische Kunst ein integrirender Theil der bairischen ist und daß diese sich mit dem geographischen Umfang des bairischen Stammes deckt. Der damalige Zusammenhang zwischen Kunst und Volk ist überhaupt ein engrer, als man gemeinhin annehmen dürfte. Man kann sich z. B. darauf verlassen, daß die deutsche Renaissance genau so weit reicht als die deutsche Sprache und Kultur jener Zeit. So bestimmten und geschlossenen Ausdruck hat sich aber auch der einzelne Stamm in seiner Kunstbethätigung gegeben und Baiern macht hievon keine Ausnahme, obgleich sich seine Kunst gegen Einflüsse von außen her besonders empfänglich verhalten hat. Diese Einheit ist bisher nicht genügend erkannt worden. So hat sich Mancher nicht zum Bewußtsein gebracht, daß Regensburg, wiewohl diese Reichsstadt eine Ausnahmestellung einnimmt und lebhaftesten Verkehr mit den schwäbischen und fränkischen Reichsstädten, zumal mit Ulm, Augsburg und Nürnberg unterhielt, auch in kunsthistorischer Hinsicht zu Baiern gehört, schon wegen des starken Einflusses von A. Altdorfer und M. Ostendorfer auf tirolische Maler. Man spricht immer noch von österreichischer und bairischer Kunst, als ob es sich hier um

verschiedene Sphären handeln würde, als ob aus der politischen Trennung, welche durch Blutsverwandtschaft, gemeinsame Verkehrswege, sowie durch die andren Grenzen der bischöflichen Sprengel so mannigfach durchkreuzt erscheinen, ein wesentlicher Unterschied abzuleiten wäre.

Eine vollständige Beschaffung von Abbildungen würde nun diesem Übelstande steuern. Man könnte die Zusammengehörigkeit wie die vielfältigen Differenzirungen erkennen, die inneren wie die äußeren Bezüge. Vorderhand fehlt es zu solchen vergleichenden Prüfungen noch sehr an Material. Von architektonischen und dekorativen Werken bringen wohl die Mittheilungen der k. k. Zentralkommission gar Manches zur Anschauung, jedoch an Abbildungen von Gemälden und Skulpturen ist noch großer Mangel. Abgesehen von einigen wenigen Blättern der genannten Zeitschrift und von den zinkographischen Kopien Pirner's nach jenen hochmerkwürdigen Wandgemälden in Millstadt und Graz (1474), hätte man wohl wenig mehr als die guten Aufnahmen der Großgmainer Gemälde (von einem Reichenhaller), die leidlich großen, aber rußigen und übertheuren Photographien Danner's nach Gemälden in den Galerien zu Schleißheim und Augsburg und die Kabinetaufnahmen tirolischer Photographen in Brixen, Terlan, Tessenberg, Gries, Bozen, Pinzolo, Corvara, Kaltern, Windisch Matrei zu erwähnen. Von den Gemälden in der Sammlung Sepp will Herr Leyde, meinem Vorschlag entsprechend, Aufnahmen machen und dieselben in seinen „Perlen christlicher Malerei" herausgeben. — Es sind also nur geringfügige Anfänge zu registriren und man wird wohl nur langsam weiter und schwerlich zu einem befriedigenden Schluß-

ergebniß gelangen, wenn die Behörden sich nicht entschließen, unterstützend und systematisch anleitend einzugreifen.

* * *

Bozen.

Aus dem Stadt-Archiv.

Bei Gelegenheit eines Aufenthaltes zu Bozen im Herbst 1883 konnte ich dank dem freundlichen Entgegenkommen des Bürgermeisters, Herrn von Breitenberg, einige Nachforschungen im Archiv des Rathhauses machen. Ich fand Rechnungsbücher („raytungen") der Pfarrkirche aus der kunsthistorisch so wichtigen Zeit zwischen 1472 und 1543. Von meinem Exzerpten hieraus werde ich im Folgenden nur theilweise und mit Beschränkung auf das Wesentliche Gebrauch machen.

Von Vorneherein ist zur Notiz zu bringen, daß die meisten Arbeiten der verzeichneten Künstler in bloßen Reparaturen bereits vorhandener Werke bestanden und daß recht selten von originalen Leistungen die Rede ist; daher auch die Magerkeit meiner Auswahl.

1472: „Maister michel (Pacher) von Brownek" erhält ein Angeld für eine Tafel auf S. Michelsaltar (vgl. unten).

1478: Ausgaben an „peter von Nürenberg" (Vischer, Erzgießer?[1]) für 2 kleine „geschmaydt, kleine glöckle" und ein großes „geschmaidt auff das gradual".

---

[1] Peter Vischer, der ältere, geboren um 1455, verlor seinen Vater (Hermann) 1487 und wurde Meister 1489. Es ist nicht unwahr-

1480—81: (S. Augustin[1]) Wieder „peter von Nürenberg“ erwähnt (und ebenso im folgenden Jahrgang). — „Am Montag vor Pauli geschickt in das Fintschgew, wie ratt bracht, nach maister peter — am sandt paulstag der maister komen“ rc. Folgen die Auslagen für seine Verköstigung. Derselbe nebst seinen Gesellen in dieser „rayttung“ mehrmals erwähnt. — „Und als ratt pracht, bin ich mitt meister peter für die geng, so er vormals und ytz her than, auch sein kunst und vlys über ain komen“. — Dieser Meister Peter ist wohl nicht dieselbe Person wie „peter von Nürenberg“. Wenn doch, so dürfen wir im letzteren nicht Peter Vischer, den älteren, vermuthen, denn derselbe wurde erst 1489 Meister.

1483: „Maister michel von Browneck“ empfängt Geld für die genannte Tafel,[2] Maler „Narziß“ für ein Bild auf die „samblpüchsen“ (Sammelbüchse).

1484—1485 (S. Bartholomäus): Erwähnung mehrer

---

scheinlich, daß er schon als Jüngling nach Tirol und Italien wanderte, theils um Neues zu lernen, theils um väterliche und selbstgefertigte Kleinwerke zu verkaufen. Auch dürfte er identisch sein mit jenem Peter Vischer, welcher die „Weltchronik“ in Mailand, Como und Genua verkaufte (vgl. Thausing, Mitth. des Instit. für österr. Geschichtsforsch. V, 121 ff.) und mit dem Verleger des Heiligthum-Büchleins von 1487 (vgl. Muther, deutsche Bücherillustr., I, 61). Jene Besorgungen für Koberger in Sachen der „Weltchronik“ kann er 1493 oder 1496 gemacht haben. Denn damals war er von Nürnberg längere Zeit abwesend (vgl. Bergau, Kunst und Künstler, II, 6 und 11 und O. Hase, die Koberger, 1885, S. 354).

[1] D. h. vom Tag des h. Augustin bis zur Wiederkehr desselben.

[2] Vgl. Ilg, Mitth. der k. k. Centralk. V, 1879, S. 70 und G. Dahlke, Repertorium für Kunstwissensch., VIII, 24.

Kunsthändler (resp. Handwerker) aus Nürnberg, Ankauf eines Rauchfasses und eines Kreuzes.

1485—1486: „Maister Conrat tischler" bekommt Lohn für Arbeit am neuen „gstuel" und an der Thüre „bey deni leben an der kirchen" (Löwenthor. Statt „leben" kommt auch „leoben" vor).

1487—88: Bezahlung an Tischler Conrat für das „kertzengstuel" (ebenso im folgenden Jahrgang für dasselbe und für die Thüre am Löwenthor).

1488—89 (S. Jakob): Bezahlung an „Maister Oswolt tischler vmb die new thür bey des rotenpuechers Begrabnuß" und Anderes;

an „Johannes schreyber" (später auch Buchschreyber genannt) „auff die arbait an dem gradual;"

an „maister Narzischgen" (Narziß) „vmb all sein arbait der kirchen gethan, die Tafel zu renofiern, orgel vnd sunst zu verguldEN und mallen";

1489—90: an „Conradt stramiz tischler von Augspurg 6 wandlglocken zu fassen;"

1495—96: an „peter hörllin[1] vmb 3 pild zu dem kreutz, so vormalls von dem hörllein Erkawfft,"

an „maister bernhart pildschnitzer von kaltern: des von henenberg stain aufzusetzen,"

an „jörig artzter maller von dem gemel vmb denn stain" und „vonn dem gemel des körlein zu S. Niklaskyrchen";

1498—99: an „Lienhart Freisinger maller von

---

[1] Vgl. den Geschlechtsbaum der Härlin (Rothenburg, Nördlingen, Breslau) von A. Schulz in den Mitth. der k. k. Centralk. — Vielleicht ist Peter Hörlin jener „maister peter" (s. oben, S. 435).

der tafel auf der h. 3 kunig altar abzeheben, gepessert und widrumb aufgesetzt";

1500—1501: an „maister Burkart (Engelsberger) kirchenmaister von Augspurg als er daz visier des thurms pracht von wegen der meisterschaft für sein müe und So er die arbait des thurms zu versehen über sich genommen hat".

1508: an „Cunrat tischler", welcher am „Orgelgatter" arbeitet,

an maister „peter Maller", welcher „das pilt S. gerdraut" renovirt;

1512—13: an „maister lucas pildschnitzer von wegen der zwayr unsrer lieben Frawen pilder, die man auf den samlpichsen tragt, die zerprochen sind gewesen."

Das „pildnus der parmhertzigkhait gots neben des h. khreytz altar" erwähnt.

1513—14: Meister „Silvester maller" (sein Geschlechtsname ist „Miller", wie sich aus einer anderen Stelle erweist) erhält Lohn für zwei Bilder, „Maister Lucas pildschnitzer" für ein Kruzifix;

1515—16: „Marx[1] maller" für Marienbilder auf die „eysen püxen So man den württen in die heuser gibt";

1519—20: „Vigili (auch Vilg und Vigillian) maller von wegen der taffel zu sannd Quirein zu mallen und vergulden." Derselbe vergoldet und bemalt auch die Kirchen-

[1] Im Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses ist III, XXVI ein Marx Maler mit dem Datum: 7. Nov. 1500 aufgeführt. — In Schleißheim befinden sich Bilder mit dem Monogramm M. R. — Auf einem Fresco der Pfarrkirche in Meran das Monogramm M. A. Vgl. Ilg, Mitth. der k. k. Centralk. X, CXCIII.

uhr. Sein Geschlechtsname ist, wie das Folgende ergibt: Rauber.

1519—20: Der „tischler von Meran von wegen der visier der kirchtür (am Löwenthor; die alte war durch einen Brand im Jahr 1498 vernichtet); Hanns (Haym) Tischler auff die arbait von wegen der newen kirchthür;[1] Conrat tischler von der thür So man in pfarrhoff hinausgeht von newem auf zu verleisten."

1522: „Vigillian Rauber von 3 puxen zu mallen,"

1524: „Maister Wolfgang maller[2] für etlich vessirung,"

1528: Derselbe in diesem Jahr als Meßner erwähnt. „Peter Maller, Zollner am Eysackh" erhält Lohn

[1] P. Justinian Ladurner gibt in seinen Beiträgen zur Geschichte der Pfarrkirche zu Bozen, 1851 die unbestimmt bestimmte Notiz, diese neue hölzerne Pforte sei „von einem Bozner Tischler" gearbeitet Jedenfalls war die Zeichnung von einem Meraner gemacht, wie die obige Urkunde beweist und vielleicht ist Hanns tischler identisch mit demselben. Der Charakter der Figuren läßt indessen den stärksten Einfluß oberschwäbischer Kunst erkennen. Möglich, daß Stücke der alten von Tischler Konrad gefertigten Thüre benutzt wurden und daß dieser Konrad jener an andrer Stelle erwähnte Stramiz aus Augspurg war. In den oberen Feldern die Verkündigung, in den unteren die 4 Evangelisten. Das Beiwerk Frührenaissance. Unter der Verkündigung die Inschrift: Anno Dm. MDXXI. Zierliche Pilasterfüllungen, ähnliche an einer Seitenpforte der Pfarrkirche in Gries, gewiß von derselben Hand.

[2] Vielleicht ist dieser Künstler identisch mit Wolfgang Haller, dem Meister des Hochaltars in Heiligenblut von 1520. Vgl. die Besprechung des letzteren von Ilg in den Mittheilungen der k. k. Centralk. VI, CXXXVII. Vgl. übrigens auch das Archiv für Geschichte und Alterthumskunde Tirols, I (1864), S. 15: „Maler Wolfgang, Gilg Sesslschreibers Stiefsohn, 1513".

für Malarbeit in der Schule. — Ladurner bemerkt in den erwähnten „Beiträgen“, die von den Steinmetzen a. 1513 und 1514 gearbeitete Kanzel sei vom Zollner am Eisack i. J. 1523 übermalt worden. Dieß wäre also Peter, der Maler und Bildschnitzer.

Die beiden von Ladurner und M. Koch [1] erwähnten Maler: Hans von Hall und Hans von Judenburg habe ich in den „raytttungen“ der Pfarrkirche nicht verzeichnet gefunden, ebensowenig den Innsbrucker Jörg Kölderer und den Brixner Friedrich Lebenbacher, welcher nach Schönherrs Mittheilung um 1504 „als der verständigste und beste Meister im Lande galt“; noch den Maler Bernhart Wundt, welcher 1520 das Bürgerrecht in Meran erhielt. [2]

Wie schon aus dem Mitgetheilten ersichtlich ist, sind die Künstler hier wie auch sonst häufig nur mit ihrem Vornamen genannt. Deshalb ist es in manchen Fällen zweifelhaft, ob einer und derselbe gemeint ist oder nicht. So wird 1472 ein Peter Sydenater erwähnt, soviel ich zu erkennen vermag: als Bildschnitzer, 1475—96 ein Maister petter maller schlechtweg, 1495—96 ein Bildschnitzer petter hörllin, 1509, 1511 und 12 wieder Maister petter Maller und zugleich Maister Peter pildschnitzer, endlich 1528 Peter Maler, Zollner am Eysackh. Dazu kommen also noch jener in den siebziger Jahren genannte Peter von Nürenberg, ein Goldschmied Peter und ein Tischler

[1] Deutsches Kunstblatt 1854, S. 427.

[2] Vgl. Mitth. der k. k. Centralk. N. F. V. Jahrg. 1879. S. LXXXVII und Archiv der Geschichte und Alterthumskunde Tirols, I, 301, II, 196.

dieses Namens. Ebenso verhält es sich mit dem Vornamen Konrad: 1472 Chunrat tischler, 1475 kuonrat prawetler tischler, 1480—89 konradt tischler, 1489—90 Conradt stramiz tischler von Augsburg, 1503—20 Conrat tischler. Überdieß ist ein Goldschmied Konrad Wysenegg erwähnt.

Die übrigen Künstlernamen, welche ich in diesen Rechnungsbüchern der Bozner Pfarrkirche fand, führe ich wohl am besten in einem Verzeichniß auf, das der Übersichtlichkeit wegen auch die bereits zitirten enthält, wobei ich in jenen zweifelhaften Fällen auf gut Glück eine Entscheidung wage; natürlich ohne hiemit den Anspruch zu erheben, daß ich mich nicht irren könnte:

Maler, Glaser und Bildschnitzer.

Peter Sydenater, Bildschnitzer 1472—78
Peter —, Maler 1475—96
Peter Hörllin, Bildschnitzer 1495—96
Peter —, Maler und Bildschnitzer 1509—1528 Zollner am Eisack
Peterin —, Malerin 1478
Michael Pacher von Bruneck 1472 und 1483
Jörg Wagenrieder, Maler und Glaser 1485 bis 1508
Bernhart — von Kaltern, Bildschnitzer 1495—96
Bernhard —, Malerin und Franzenwirkerin 1477
Jörg Artzter, Maler 1494—1501
Lienhart Freisinger, Maler 1498—99
Sylvester Miller, Maler 1506—1514

Lucas —, Maler und Bildschnitzer 1512—14
Vilg Rauber, Maler 1513—1522
Marx —, Maler 1515—1516
Niclaus —, Maler 1522, vielleicht der im Codex der Fraglia erwähnte Schüler (Nicolaus[1]) von Squarcione,
Bartlmes —, Maler 1528—42
Wolfgang —, Maler und Glaser 1524, 1528—30. Zugleich Meßner.
Hermann —, Maler 1543.

Textilkünstler:

Ettenhoferin, Fransenwirkerin 1480—81. Vgl. Malerin Bernhard.

Tischler und Zimmerleute.

Konrad Prauetler, Tischler 1472—89
Konrad Stramiz, Tischler aus Augsburg 1489—90
Konrad —, Tischler 1503—21
Haymrat (auch „Haymraut"), Tischler und Zimmermann 1477—85
Jörg —, Tischler und Zimmermann 1481—1514
Andreas —, Tischler 1488—89
Oswald —, „ „ „
Mathias —, „ 1494—1502
Peter —, „ 1508
Heinrich —, „ 1513—14

---

[1] Vgl. P. Selvatico, scritte d'arti, p. 34.

Michael —, Tischler 1511—14
Hans Haym — „ 1515—42
„Der Tischler von Meran", 1519—20
Kaspar —, Zimmermann 1543.

Goldschmiede (und Rothgießer).

Peter —, 1472
Peter von Nürnberg 1472
Jörg —, 1475—95
Sigmund —, 1480—81
Jakob —, 1480—81
Albrecht —, 1480—81
Erhard —, 1481—82
Ludwig Schwarz —, 1495—1507
Paul Mayer, 1495—1507
Jörg Grafeneggler 1501—1515 (vielleicht identisch mit obigem Jörg)
Marx —, 1508
Heinrich Darius, 1509—1515
Kaspar —, 1515
Bernhard Hennenstorfer, 1515
Konrad Wysenegg, 1522—33.

Baumeister des Thurms:

Burkart Engelsberger von Augsburg. — Seine Anstellung im Jahrgang 1500—1, Provisionen 1501—1505. Der Jahrgang 1485—86 enthält die Notiz einer Zahlung an einen Engelsperger aus München (?) „für 2 tutzet ausgesucht weyffel".

„Parlier“:

Hans Lutz von Schussenried in Oberschwaben 1501—19. Sein Bildniß, ein melancholischer Kopf, im Rathhaus, übel ruinirt und übermalt, mit folgender Inschrift: „Anno dom. 1501 anfangn des paws am 18. tag wintermonet durch maister hans lutz stainmetz von schusenriet, vollent den 16. tag herbstmonet anno dom. 1519. Sein alters 36 Jar. Im 1509 Jar.“ Der Rahmen der Inschrift ist in deutschem Renaissancestyl geformt. Im Hintergrund der Thurm. Vor ihm liegen auf einem Tisch seine Instrumente. Er trägt ein Baret und hält die Hände gefaltet. Der Mund derb und mürrisch, der Blick traurig zur Seite gewendet. Dieß Portrait hatte früher ungleich größeren Umfang, der Rand erweist sich stark beschnitten. Kopie im Zimmer des Bürgermeisters.

Von Steinmetzen[1]

konnte ich mir noch folgende verzeichnen:

Heinrich Rues (bringt die „visier“ Engelsbergers von Augsburg	1500—14
Hans von Scheuerling,	„ „
Hans von Innsbruck,	1500—1
Lienhard von Schwaz,	1500—14
Heinrich Rueßhar,	1500—4
Friedrich von Ansbach,	1500—6
Sigmund von Sterzing,	1501—2

[1] Steinmetzzeichen an der Pfarrkirche abgeb. von Meßmer, Mitth. der k. k. Centralk. II, 99.

Veit von Hall, 1503—4
Paul von Heidelberg, 1503—4
Jakob von Meran, 1505—6
Heinrich von Babenberg, „ „
Hans von Kempten, „ „
Michael von Rothenburg, 1508
Hans Frank, „
Bernhard von Passau, 1508—9
Jörg von Rattenberg, 1508
Konrad von „Mittenwerg“ (Wittenberg?) 1508
Martin von Frankfurt, 1508
Jakob von Ulm, 1509—16
Konrad von Horb, 1512—13
Sebald von Steier, „ „
Wolgang Lechthaler, „ „
Sigmund von Pranngken (Brunecken?), 1513—14
Wolfgang von Sankt Pölten, 1513—14
Michael von Maulbronn, „ „
Mathias von Laibach, „ „
Hans von Bruck, „ „
Christoph von Graz, „ „
Hans von Salzburg, „ „
Michael von Hall, „ „
Wolfgang von Schwäbisch-Hall, 1513—14
Wendel von „Ering“, 1515—16
Peter von Steier, „ „
Mathias von Würzburg, „ „
Andreas von Sontheim, „ „
Hans von Augsburg, „ „

Es sind besonders die theatralischen Schaustücke, die Sankt-Georgsspiele der Kirche, welche Anlaß zu Aufträgen und Zahlungen an Kunst- und Nutzhandwerker gaben, an Maler, Zimmerleute, Tischler, Bildschnitzer, Waffen- und Goldschmiede, Hafner, Sattler, Schuster, Schneider, Musikanten, Seiler, Bäcker und Metzger, und eben hierauf beziehen sich die meisten Kunstberichte der „rayttungen". Es galt jedesmal auf der „muster" (Platzname) die „pünn" (bühne) aufzurichten, mit Teppichen und Bäumen zu zieren, den Tempel, die Säule, das Kreuz und das Grab, einen bemalten und vergoldeten Himmel (Baldachin) aus Leinwand („lynbat") für die Jungfrau herzurichten, den zwilchenen und leinenen Lindwurm („worm, wurm, lentworm und lyntburm"), wieder zu flicken, zu bemalen, zn verlängern, oder einen neuen zu machen. Er wurde von Knechten bewegt, die in ihm gingen, später, nach seiner Erlegung durch S. Jörgen, geschleift, wobei Mädchen in seidenen Gewändern triumphirend mitzogen. Dieß und die Bekämpfung verursachte wohl jedesmal einige Chiffonnirung, welcher die Kunst des Schneiders und des Malers vergütend entgegentreten mußte. Zu Anfang des 16. Jahrhunderts machte sich dabei besonders der Schneider Federle verdient. Die Engel erschienen mit weißen Schuhen, Flügeln und der Verkündigungsengel mit Szepter und einem Spruchzettel; die Teufel mit Handschuhen (welche wohl schwarz und mit Krallen versehen waren), mit Larven, Kuhschwänzen, Stricken, Spießen, Ofengabeln; die Juden mit eigenartigen Zwilchkappen, auch mit Holzschüsseln auf den Köpfen. Für die Judenschule wurden Tafeln bereit gemacht, für die römischen Kriegsknechte: Lanzen, bemalte

Banner, Eisenhauben, gelbe Kappen, Würfel, in spätrer Zeit auch Hellebarden und Trommeln. Zur Ausstattung der Jungfrau gehörte ein seidenes Gewand, eine Krone oder ein Diadem, zu derjenigen Christi ein purpurner Rock. Der berittene und von einem Gefolge berittener „Bueben" geleitete Sankt Jörg prangte in einem prachtvollen Harnisch („harnasch"), der jedesmal „aufgewischt" wurde, in reichem Geschmeide und mit einem Kranz auf dem Haupte. Außerdem waren Hüte, Kappen, „Schlappen", Stangen, „Stäbel", Todtenköpfe, Perrücken, Bärte, Rauschgold, Zuckerkuchen (für die 12 „poten") von Nöthen, auch Gurten und Stricke zum Auf- und Niederlassen des „pildnus der vrstent"[1] vnd der „engelspild auff auffarttag", zum Herumführen des Palmesels u. A. — Es wäre ermüdend — wenn ich die einzelnen Belegstellen hiefür anführen würde. Doch kann ich versichern, daß meine Darstellung durchweg auf den Angaben der „raytt ungen" beruht. Ich hoffe, daß dieser kleine Beitrag zur Aufklärung des Zusammenhangs zwischen Bildkunst und Schauspielwesen nicht unwillkommen ist.

Nachträge zu den Beschreibungen der Bozner Pfarrkirche von Laburner und Meßmer.

Am südlichen Seitenschiffe eine romanische Pforte, darüber, im Tympanon, ein Wandgemälde des Gekreuzigten vom Ende des 13. oder vom Anfang des 14. Jahrhunderts.

An der Nordseite des Chors eine vermauerte gothische Pforte mit deutschen Skulpturen aus dem 14. Jahrhundert.

---

[1] Vgl. die Notiz von Ignaz v. Zingerle, Sitten, Bräuche und Meinungen des Tiroler Volkes, Innsbruck, 1857, S. 100, N. 756.

Eingemauerte romanische Fratzenköpfe, ikonische Konsolen.

Im Chor Statuen aus dem 14. Jahrhundert, zum Theil mit leichten Anklängen an den italienischen Styl jener Zeit.

Die Reliefs an der spätgothischen Kanzel (nach Ladurner 1513—14 von den für den Thurmbau angestellten Steinmetzen gearbeitet) sind zum Theil ziemlich feine Arbeiten und von Meßmer unterschätzt worden.

Das Weihbecken wohl italienische Arbeit aus dem 16. Jahrhundert.

Das Chorgestühl gute einfache Renaissance italienischen Styls.

Über dem Pförtchen der Wendeltreppe, welche zur Orgel führt, eine spätgothische Krönung Marias, Steinrelief.

Das Gestühl an der Portalwand: 15. Jahrhundert. Gewundene Pfosten (Tischler Konrad?).

Links neben der Löwenpforte über dem Sammelstein eine thronende Madonna mit dem Kind, Frescogemälde, sehr verdorben. Dieß das vorzüglichste Kunstwerk der Kirche und von allgemeiner Bedeutung. Mischung deutscher und italienischer Art. Wohl um 1500 entstanden (Jörg Artzter oder Vilg Rauber?). Technik und Behandlung der Landschaft italienisch. Letztere auffallend klassizistisch, so daß man in ihr eine spätere Zuthat aus dem 16. Jahrhundert vermuthen möchte; doch ist dieß technologisch kaum nachweisbar. Kopf und Haltung naiv monumental, getragen elegisch. Ihr Antlitz individuell in italienischer Art. Ich vermuthe hierin Einflüsse nicht sowohl von Mantegna als von Cossa, Fra Filippo, Verrocchio. Die Thronlehnen zeigen

ein ziemlich betontes Streben nach perspektivischer Wirkung. Das mehr deutsch behandelte Kindchen von fast gezierter Wendung. Der untere Abfall des Gewandes der Madonna durchaus deutsch; hohe Sehlinie. Im Einzelnen den italienischen Einfluß nachzuweisen, dafür würde die Darstellung ihrer linken Hand genügen. Der beklagenswerthe Ruin dieses Meisterwerkes ist wohl zum großen Theil der Entfernung des Schutzdächleins zuzuschreiben. Eine gute Kopie wäre sehr erwünscht und eine photographische Aufnahme des noch ziemlich wohl erhaltenen Madonnenkopfes in großem Maßstab. — Die Inschrift (rechts unten) ist nicht mehr leserlich.

An der Nordseite das Marmorepitaph des Ambrosius Wirsung von 1513. Deutsche Frührenaissance. Lübke spricht sich hierüber[1] folgendermaßen aus: „Der knieende Verstorbene, der durch die Madonna dem mit Dornenkrone und Ruthe dastehenden Erlöser empfohlen wird, darüber im Bogenfelde der segnende Gottvater, ist nach Komposition und Formgebung ein in Stein übersetzter Giovanni Bellini." Ich hatte nicht denselben Eindruck. Die Komposition des Ganzen erschien mir wohl italisirend, die Wahl der Formen nur theilweise, die Formgebung dagegen vorherrschend deutsch. Ich berufe mich hiefür zuvörderst auf die stark spezialisirende und zum knorrigen Kontur neigende Behandlung des Nackten (Heiland) und auf die Gestalt Gottvaters. Ich kann daher nicht umhin, meine Überzeugung auszusprechen, daß dieses angenehme, freundlich schöne Kunstwerk von deutscher Hand

[1] Geschichte der Renaissance in Deutschland, 2. Aufl., II, 82.

herrührt, nicht von italienischer, wie Lübke annimmt. In gewisser Hinsicht dürfte eine entfernte Verwandtschaft mit Epitaphien Peter Vischer's und der Seinigen nicht zu bestreiten sein. Man sehe hierauf besonders die Madonna an! — Rechts unten am Rande des Pilasterrahmens fand ich beistehendes Monogramm: . Man vergleiche die Monogramme von Jörg Syrlin, Veit Stoß und Peter Vischer.

Sammlung des Alterthums-Vereines.

N. 1: altsienesisches Bildchen der h. Katharina. N. 42: Eine venezianische oder friaulische Madonna auf Goldgrund. Tirolisch wohl nur N. 304, von c. 1510.

S. Johann im Dorf bei Bozen.[1]

Im Innern dieser kleinen Kapelle altgothische Fresken, welche Szenen aus der Geschichte des Evangelisten Johannes schildern, nicht ohne giotteske Züge, von c. 1400. Mit Meßmer's Ansicht hierüber kann ich leider nicht übereinstimmen. Altar. Innere Gemälde von c. 1590, gemahnen einigermaßen an den Altar in der Kirchhofkapelle von S. Paul. Äußere Gemälde der Flügel aus dem 15. Jahrhundert, rohe Arbeit mit perspektivischen Bemühungen.

S. Anton bei Bozen.

Im Besitze von Herrn Kofler (†) einige tirolische Bilder von geringem Werthe, z. B. ein S. Sebastian, der

[1] Vgl. Publ. des Vereines der Wiener Bauhütte, Band XIV, Lief. 4 und 5; Meßmer, Mitth., II, 1857, S. 59 und K. Lind, ibid., XIX, mit zwei Tafeln zu S. 222 und 226.

ziemlich an Gemälde von M. Ostendorfer in Regensburg erinnert, auch Gemälde von kranachischem Styl, endlich ein Schmerzensmann von Mabuse (angeblich von A. Dürer) auf Kupfer, eine der vielen Repliken des Originals im Museum zu Antwerpen (vgl. Braunschweig, Karlsruhe, Köln).

Gries bei Bozen.

An einem Seitenbau der Stiftskirche (Kloster?) über einem Balkon, von Schlinggewächs halb überwachsen, das Wandgemälde einer Madonna von ziemlich sienesischem Charakter; 14. Jahrhundert. Einfluß der Schule von Modena? — Am Fries von S. Apollinare zu Trient Medaillons, worunter eines mit einem Engel von sienesischem Charakter. Vgl. Mittheilungen der k. k. Centralkommission, IV, 1859, S. 17, Illustration zu den Darlegungen Essenwein's.

Terlan.

Pfarrkirche.[1]

Skulptur über dem Hauptportal: Krönung Maria's, wie von einem Schüler Giovanni Pisano's.[2]

Im Innern Wandgemälde von halb giotteskem, halb

---

[1] Mitth. ꝛc., II, S. 122 (Meßmer) VII, 1881, LXIII (Atz).

[2] Nicht das einzige Exemplar dieses Styls hierzulande. In der Kirche zu Ettal befindet sich ein von Kaiser Ludwig nach seiner Rückkehr aus Italien gestiftetes Gnadenbild der Gottesmutter, welches aus der Werkstätte des Giovanni Pisano hervorgegangen zu sein scheint. Vgl. Sighart, Gesch. d. b. K. in Baiern, München 1862, S. 389. Vgl. auch G. Dahlke: die Pietà zu Tesselberg und in Bruneck, Repertorium V.

deutsch gothischem Styl. Die Mehrzahl derselben schildert das Marienleben[1]: Joachim bei den Hirten, Joachim und Anna an der goldnen Pforte, Geburt Maria's, Ihre Vermählung. — Unter einem Fenster rechts neben der letzteren Darstellung folgende Inschrift: Hanch pichturam fecit fiery dom. Sigmund de Nidertoerr et uxor sua Margaretha de vilanders etc. Anno dom. 1407 hanch pichturam fecit hans stosinger pichtor de bosano. Der Meister dieser Gemälde (mit Ausnahme der unten vermerkten) ist also ein Hans Stosinger oder Stozinger aus Bozen, nicht aus Völlan, wie man in Bozen auf Grund irriger Lesung annimmt.[2]

Die folgenden Gemälde führe ich ohne Berücksichtigung ihres örtlichen Zusammenhangs auf: Die Verkündigung. — Eine zweite Darstellung derselben im Schiff. Letztere mit dem Datum 1500; quattrocentistische Arbeit von geringem Werthe. Der Engel mit manierirtem Schwung herantretend. Anklänge an Bolognesen und Mailänder. — Geburt Christi. — Besuch der Hirten. Ziemlich giottesk. — Beschneidung. Hier hoch giottesk die den Rücken bietenden, tief verhüllten Gestalt links, außerhalb der Halle. — Besuch der h. drei Könige. — Flucht nach Ägypten. — Kindermord. Anklänge an Spinello Aretino. Wäre zu

---

[1] Atz führt nur elf Darstellungen auf, es sind jedoch mehr als nocheinmal soviele.

[2] Atz beschränkt sich auf die Angabe, daß diese Gemälde laut einer Inschrift von „N. (?) Stocinger (?) im Jahr 1407" ausgeführt seien. — Im Jahrbuch der Kunstsamml. des allerh. Kaiserh. I, 183 ist ein „Meister Hans, Maler zu Bozen" aufgeführt.

vergleichen mit Werken von Altichieri und Jacopo d'Avanzo. Die Frauen mit breiten, turbanartigen Kopfbünden, deren Enden über Schultern und Brust gelegt sind. Damalige Tracht, welche sich dergestalt und in allerlei Variationen bis c. 1500 erhielt. Ähnliches auch in nordischen Gemälden. — Tod Maria's. Christus erscheint mitten unter den Aposteln vor ihr in einer Glorie, mit der Geberde des Segnens, und trägt ihre, als winzige Mädchengestalt verkörperte Seele auf dem Arm. — Ihre Beerdigung. Apostel tragen ihren Sarg. Darüber auf einer Zinne: S. Mathias, S. Jacobus major, S. Philippus, S. Jacobus minor. — Ihre Krönung durch Christus. Hervorragend schön, ganz deutsch-gothisch gehalten. — Maria mit dem Kind, S. Anna, Joseph und drei musizirende Engel, darüber betende Seraphim. — Maria als virgo purissima auf dem Mond stehend; hinter ihr die strahlende Sonne. — Maria als mater misericordiae in einer Halle, ihren von Engeln gehaltenen Mantel über die Christen-Gemeinde breitend. — Eine zweite Darstellung dieses Gegenstandes im Schiff über jener Verkündigung von 1500. Wohl aus derselben oder noch späterer Zeit. Links (Mann und Knabe) und rechts (Frau) die Stifter kniend. Landschaft mit Stadt. Vom Himmel sendet Gott Vater den Pestpfeil. Darunter Inschrift: um Got dem almechtigen vnd marie der mueter Gottes hat lassen machen der Erber peschaiden Allexander. — S. Nikolaus, den Sturm auf dem Meere segnend. — Die heilige Sippe in einer Halle. Darüber auf einem Balkon Jakob mit Spruchband: orietur stella ex Jacob. Links und rechts in Pforten musizirende Engel. Dieß wohl von

einem Schüler Stozingers. — Das jüngste Gericht. Scheinbar modern; doch wohl Übermalung eines älteren Gemäldes (vom Meister der Verkündigung?). — Ein durch nachträgliche Einschaltung einer Thüre fragmentarisch und schwer verständlich gemachtes Bild. Rechts eine kniende Gestalt mit Spruchband (: ora pro me sancte Sigmundus), offenbar der Stifter Sigmund von Nidertörr. Hinter ihm der Heilige seines Namens mit Krone. Von der Mitte des Bildes ist das obere Stück einer Halle sichtbar. Links oben Gott Vater, gegen den Knieenden hingewendet. Unter ihm eine weibliche Heilige (nur Bruststück erhalten, Maria?). — Im Chor einzelne Apostelgestalten und Anderes. — In den Gewölbezwickeln: die Messe des h. Gregor, Maria mit dem Kind in der Himmelsglorie, Apostel- und Prophetenbilder in Rundrahmen, singende Engel und Anderes.

Diese altgothischen Malereien [1] des Bozners Malers Hans Stozinger, der sich damit einer Würdigung von Seiten unsrer Wissenschaft wohl verdient gemacht hat, folgen besonders in der Komposition vielfach dem giottesken Brauche, ebenso in der Behandlung des Architektonischen (italienisch-gothischen Zwergbauten von durchaus dekorativer Art, Abbreviaturen des Raums, ächten „Giotto-Käfigen“) und im Beiwerk, in den Rahmenzierden. Sie enthalten aber einzelne Physiognomien, welche bereits etwas von dem nunmehr zu hellerem Leben erwachenden Individualismus spüren lassen. Der Madonnentypus gemahnt oft fast filippesk. Die Bildung des Antlitzes Christi und der Apostel ist hier

[1] Von welchen also die bezeichneten auszunehmen sind.

jedoch durchaus germanisch: steile, breite Stirnen, lange schmale Nasen, helle, innerliche, gedankenvolle Augen. Dieß gilt besonders von den Apostelgestalten im Chor. Die Gewandung ist nicht so häufig in der Art von Giotto's Schule gehalten (vgl. 7) als von jenem schlankeren und mehr ornamentalen, wie von mild strömender Orgelmusik bewegten Formtrieb des altgothischen Styls in Deutschland bestimmt (vgl. besonders das Bild der Krönung Maria's und das ihrer Vermählung). An mehreren Gemälden des Schiffs und an sämmtlichen der Gewölbezwickel scheinen Gesellenhände mitgewirkt zu haben. — Photographien in Kabinetformat von Fr. Dantone, Gries in Fassa.

Sankt Pauls.

In der Kirchhof-Kapelle ein Altar mit dem Gemälde der h. Lucia von 1590. Italistische Arbeit von einem verspäteten Anhänger Perugino's und D. di B. Alfani's. Rahmen: deutsche Renaissance.

Reste von Fresken links unter den Bögen, eine italienisch komponirte Kreuzabnahme und eine Tumulatio mit dürerischen Motiven.

Bruneck.

Sammlung des Herrn von Vintler.[1]

N. 53: Maria mit Engelchen und Joseph. Gediegne Arbeit von 1513. Nach meiner Meinung füglich dem A. Altdorfer zugeschrieben.

---

[1] Vgl. die Berichte von Ilg und Dahlke in den Mittheilungen der k. k. Centralkommission. VI, CXXXVII, VII, LXXXIII, VIII, CXXVI, IX und Repertorium f. K.

N. 54: Beweinung Christi. M. Ostendorfer?

N. 51: Krönung Maria's, unten musizirende Putten. Nähert sich der Art des Hans Sües von Kulmbach. Zum Theil übermalt.

N. 42: Die thronende Maria zwischen S. Margaretha und S. Barbara. Bairisch-tirolisches Bild von c. 1500. Dominirende Farben: roth und braun-lila. Geringe Einflüsse von B. Zeitblom. Anklänge an eine Darstellung des todten Heiland im Besitze von Herrn Prof. Sepp in München.

N. 20: Darstellung Maria's. Von einem tirolischen Maler, dessen Styl an Gemälde in Schleißheim und bei Herrn Prof. Sepp in München erinnert. Doch zugleich mehr Anlehnung an H. Sües von Kulmbach. Gothische Halle. Breite, perspektivisch verkürzte Hände.

Dietenheim bei Bruneck.

Im Besitze von Frau von Gröbner.

Drei tirolische Gemälde von derbem Charakter. 1) Geburt Maria's, 2) Anbetung des Christkindes, 3) Tod Maria's.

Tessenberg im Pusterthal.

Die Wandbilder in der Pfarrkirche kenne ich nur aus Photographien von Dantone. Es fällt an denselben eine starke Neigung zum spätgothischen Kontrapost auf, welcher hier ein besonders verdrehtes und verrenktes Aussehen hat, aber mitunter einen Anlauf zum Großen nimmt, so daß er doch wohl nicht ganz ohne dunkle Einflüsse von Italien herüber zu erklären sein dürfte. Ähnliches in jenen tirol-

ischen Gemälden kleineren Umfangs bei Herrn Prof. Sepp zu München; auch in Großgmain. Eine Beschreibung gibt Atz in den Mittheilungen der k. k. Centralkommission X, 1884, LII.

Sterzing.

Im Hauptsaal des Rathhauses mehrere, 1458 vollendete Bilder von einem Innsbrucker des Namens Hans Mueltscher, eines Meisters, der in Tirol ungefähr dieselbe kunsthistorische Stellung einnimmt wie H. Schühlin in Schwaben und Michel Wolgemut in Franken. Sein Naturgefühl ist nur mittelmäßig. Doch hat er Züge von Großheit in der Zeichnung. In der Färbung, welche jetzt hart und stumpf erscheint, neigt er zum Roth. — 1) Englischer Gruß. 2) Heimsuchung Maria's. 3) Flucht nach Ägypten. 4) Anbetung des Christkindes; Joseph hier in ekstatischer Bewegung. 5) Die h. drei Könige. 6) Christus im Ölgarten. Zwei schlafende Apostel; ganz gut. 7) Geißlung. 8) Dornenkrönung. 9) Kreuztragung. 10) Tod Maria's. Diese letztere Darstellung bedeutender. Einer hält sich beide Hände vor die Augen. Maria in vornehmer Lage. Vorne zwei Apostel sitzend und knieend. Giotteske Nachwirkungen. — Vgl. W. Lübke's werthvolle Studie: Alte Kunstwerke in Tirol, Beilage zur Allg. Zeitung, 1883, N. 208 und 209.

Innsbruck.

Ferdinandeum. N. 456: Sebastian Schel (1519 bis 1553): Die h. Familie mit ihren Vorfahren. Berührungen mit M. Schaffner in der Behandlung der Finger,

mit dem „Meister von Mößkirch“ im Baumschlag und zum Theil mit H. Holbein, d. j., in den Gesichtern. Bezeichnend die hohen weißlichen Lichter und die gezognen Falten. Derb perspektivisch. Im Vortrag etwas Unfreies. Inschrift: „Mit Gottes Hilf gemacht Seb. Schel, Maler zu Innsbruck 1517“. Aus der Schloßkapelle zu Annaberg im Vintschgau.

N. 475: Marienaltar. Verwandt mit S. Schel.

N. 494: Zwei Altarflügel von 1522. 1) S. Nikolaus, 2) S. Erasmus. Ziemlich sotto in su. Geringerer Schüler des Meisters der vier Kirchengelehrten in der Augsburger Galerie.

N. 497: Jüngstes Gericht aus Hall am Inn. Einfluß von H. Schühlin?

N. 478: S. Anna selbdritt zwischen vier Aposteln. Unten knieend die Stifterfamilie: von Schrofenstein. Aus der Gerichtskapelle Gerburg zu Landeck. Einfluß von B. Zeitblom. Bräunliche und röthliche Töne obherrschend.

N. 482: Stigmatisirung des h. Franz von Assisi. Ferraresischer Einfluß?

Mehrere nicht nummerirte Bildchen, sehr hoch hängend, offenbar tirolisch, derb, aber zum Theil großartig drapirt und bewegt.

Schloß **Tratzberg.**

Gemäldesammlung des Grafen von Enzenberg.

Ablager im ersten Stock:

1) S. Nikolaus und ein andrer, mir unbekannte Heiliger. Von einem geringen Tiroler, vielleicht von dem Meister

der drei Gemälde in Dietenheim (vgl. S. 455). 2) Kindermord. Schule Sebast. Schel's? 3) Sechs Passionsbilder, welche den (mit Monogramm bezeichneten) Gemälden von M. Ostendorfer im Alterthumsverein zu Regensburg sehr ähnlich sind. 4) Paulus und Petrus, zwei große Flügelgemälde vom Meister der vier Kirchengelehrten in der Augsburger Galerie, halb mantegnesk, halb deutsch spätgothisch.

Zweiter Stock: Vorzimmer des Chors: Ledertapete mit italienischer (?) Madonna, welche an Cossa gemahnt.

Fremdenzimmer: 1) Tirolisches Madonnenbild mit landschaftlichem Hintergrund (Fluß und Gebirg). 2) Prachtvolle Holzskulptur: das Täufer-Haupt anf einer Schüssel. Schwäbische oder schwäbisch-tirolische Arbeit.

Im Arkadengang des zweiten Stockwerks reizendes Holzbild der Virgo purissima mit Engelchen, von c. 1510, leider modern gefaßt.

In einem der Zimmer auch: Martyrium des h. Paulus und des h. Judas Thaddäus. Von M. Ostendorfer?

Hall am Inn.

Auffallende Übereinstimmungen der beiden großen Kirchthürme dieser Stadt (wie auch eines Thurmes in der Abtei Wilten bei Innsbruck) mit Thurmbauten von Elias Holl in Augsburg, welcher hiemit auf den oder die hier c. 1670 thätigen Baumeister vorbildlich gewirkt zu haben scheint. Im Lech-, Iller- und Donau-Gebiet schließen sich gar viele Dorfkirchthürme seinen Typen an. So auch der Thurm der Spitalkirche in Ulm. Vielleicht war er es zuerst, welcher, vermuthlich von romanischen Mustern angeregt,

wieder die Verbindung des Kuppelmotivs mit dem Thurmbau unternahm, wobei er auch schon jene, aus so zahlreichen Dorfkirchen des 17. und 18. Jahrhunderts bekannte zwiebelförmige Schwingung anzubringen liebte. Dieselbe stimmt mit der optischen Neigung deutscher Renaissance vollkommen überein und vom konstruktiv-organischen Standpunkte der Stylkritik ist nicht wohl etwas dagegen zu sagen, weil es sich hier um äußern Abschluß, nicht um Unterwölbung handelt.

Am Nebengebäude der Jesuitenkirche ein Renaissance-Thor mit einer sansovinesken Marmorgruppe der Heimsuchung Maria's.

Die dekorative und bildliche Ausschmückung der Jesuitenkirche wohl von irgend einem niederländischen Italisten, ähnlich den Arbeiten des P. Candid in München.

Schwaz am Inn.[1]

I. Pfarrkirche.

1) Im Chor an einem Pfeiler das Bronce-Epitaph des Ulrich Fugger († 1525). Eine (vermuthlich i. J. 1531 ausgeführte) Arbeit im Style deutscher Frührenaissance von „Stefan Godl, Bildgießer von Millan (? Milland bei Brixen? Mailand bei Leutkirch in Oberschwaben?), wie Dr. Fr. Dobel in einem Bericht über den „Bergbau und Handel des Jakob und Anton Fugger in Kärnten und Tirol

[1] Vgl. die Berichte von Schöpf, Schönherr, Ilg in den Mitth. der k. k. Centralkommission: VII, 1881, CXIX; IV, 1878, CVII; VIII, 1863, 108; X, 1865, XXI; außerdem das Stuttgarter Kunstblatt, 1844, 121 ff.

1495—1560" nachgewiesen hat: Zeitschr. des hist. Vereins in Schwaben und Neub. IX, 193 ff. — Putten mit Ähnlichem von P. Vischer und den Seinigen vergleichbar. Die zum Theil durch manieristische Abnormitäten und Verdrehungen auffallenden Hauptfiguren lassen Fühlung mit H. Burgkmair, G. Giltlinger und dem Meister der oberen Orgelflügel in S. Anna zu Augsburg (Cromburger?) vermuthen.

2) Rechts vor dem Chor: Bronce-Epitaph des „Perg- und Schmölzmaisters" und kais. Raths Hans Dreyling († 1573). Inschrift: „Mir gab Alexander Colin den Possen, Hanns Christoff Löffler hat mich gegossen, 1578." — Verehrung Gottes; durchaus michelangeleske Figuren in der Art des Gian da Bologna, P. Candid u. a.

3) Außen links am Chor: kleines Epitaph der „edel frau Gerdraut hewstadtin von kag", welche „anno d. 1506 am 9. tag Juli starb", mit einem sehr gediegen modellirten Broncebildchen: Oben Wappen, links Christophorus, rechts S. Anna selbdritt. Vielleicht von einem tirolischen oder schwäbischen Schüler P. Vischers, d. ä.

II. Kreuzgang des Franziskanerklosters.

Mehrere Wandgemälde von einem vorzüglichen, höchst originellen Maler, wahrscheinlich von Pater Wilhelm aus Schwaben (P. Guilielmus de Suevia). Neben ihm könnte man etwa noch „Niclas Raysser, Maler zu Schwaz" vermuthen, welcher urkundlich am 5. May 1498 erwähnt wird.[1]

[1] Vgl. Jahrb. der Kunstsamml. des allerh. Kaiserhauses, II, II. — Es frägt sich auch, ob jener in Bozener Urkunden genannte Niklaus und Nicolaus, der Schüler Squarcione's, nicht in diesem Raysser zu suchen wäre. Vgl. Jahrb. d. k. preuß. Kunsts. 1885.

Verbindung von schwäbischen und bairischen Eigenthümlichkeiten mit italienischen. Auch Einiges, was Bekanntschaft mit dem Meister von Großgmain annehmen läßt.

Erste Arkadenreihe:

1) Abendmahl. Sehr geistreiche Zeichnung. Ebenso:

2) Christus im Ölgarten.

3) Seine Gefangennehmung.

4) Christus vor Pilatus.

5) Verspottung Christi. 1526.

Zweite Arkadenreihe:

6) Geißlung, übermalt. 1519.

7) Dornenkrönung.

8) S. Franziskus. Ganz übermalt. Vielleicht von andrer Hand.

9) Ecce homo.

10) Ausführung.

11) Kreuztragung. Hier wieder, wie fast in allen Kreuzigungsbildern bairischer Schule, Züge, welche an das Benediktbeurer Kreuzigungsbild in Schleißheim (N. 68) erinnern. Die Kriegsknechte meist slavisch, ja hunnisch aussehende Gestalten mit Schlitzaugen, herabhängenden Schnauzbärten, hohen Kosakenhüten ohne Rand, Zöpfen, Zaddelröcken. Unter dieser Darstellung das Monogramm F. W. S., welches von Ilg (der nicht F. sondern P. liest) auf den in der Cosmographia austriaco franciscana (1740 Cöln) genannten Pater Guilielmus de Suevia gedeutet, aber nicht auf die Historien-Gemälde, sondern auf die gemalten Umrahmungen bezogen wird.

12) Verhöhnung Christi, welcher nackt auf dem Kreuze sitzt.

Dritte Arkadenreihe:

13) Kreuzigung. Soldatesca ähnlich wie in N. 11.

14) S. Franziskus. Übermalt. 1516. Vgl. N. 8.

15) Kreuzabnahme. Etwas zügiger, doch wohl von derselben Hand:

16) Klage am Grab. Übermalt. 1522.

17) Christus in der Vorhölle. Ganz übermalt, 1522.

18) Auferstehung. Übermalt. 1524.

Außerdem in der vierten Arkadenreihe fünf Gemälde von B. Strigel und einem Gehülfen, welcher auch Einfluß von jenem mit M. Ostendorfer identifizirten Meister zweier Gemälde im germanischen Museum (N. 215 und 216) erfahren zu haben scheint. Das Architektonische (Lokalität und Rahmenwerk) ist ebenso behandelt wie in den zuvor genannten Gemälden und vielleicht im Verein mit dem Urheber derselben gemalt worden.

Großgmain bei Reichenhall.

Im Chor der Pfarrkirche vier Altargemälde von 1499. Aufnahmen derselben von einem Reichenhaller Photographen durch Ad. Bayersdofer erwirkt. 1) Opfer Marias. 2) Der kleine Jesus unter den Schriftgelehrten. 3) Pfingstfest. 4) Tod Maria's. — Bedeutend fein und gediegen gemalt. Züge von vornehmer, zurückhaltender Großartigkeit. Jedoch nicht selten bäurische Köpfe. Schöne schlanke Hände. Seltsam scharf bezeichnete, wie mit der Scheere ausgeschnittne Profile (wie beim „Meister der Lyversbergischen Passion"). Einfluß von einem Niederländer? Von Quinten Massys? Und doch auch mit irgend einem Italiener. Aber mit welchem?

Beträchtliche Übereinstimmungen mit den Gemälden des von M. Pacher gelieferten Altarwerkes in S. Wolfgang (schief verkürzte Halbprofile).[1] Ein Beispiel der seltsamen, so viel ich bemerke, besonders von pusterthalischen Malern beliebten kontrapostischen Verdrehung der menschlichen Figur bei flacher Körperlichkeit findet sich auch hier. — Die Gestalt des feierlich mit dem Oberkörper zurückgebeugten Apostels rechts in der Pfingstfest-Szene scheint mir der betenden Elisabeth in einem, dieser Heiligen geweihten Altar des Domes zu Kaschau auffallend ähnlich. Die dortigen Malereien werden, soviel ich aus Förster's Abbildungen[2] zu entnehmen vermag, mit Unrecht M. Wolgemut zugeschrieben und es wäre wohl durch eine nähere Vergleichung mit diesen großgmainischen Bildern festzustellen, ob dort nicht derselbe Meister oder ein Schüler desselben thätig war.

Zu Freising

im Klerikalseminar[3]:

1) Altarsockel-Bilder aus dem Kapuzinerkloster zu Salzburg; Maria mit acht Heiligen in drei Stücken. Vorzüglich schöne, deutsch altgothische Feinmalereien von c. 1440. Noch ziemlich typisch, aber in der satteren Formenrundung und freieren Haltung den Werken von Stephan Lochner, Lukas Moser und dem Meister des Barbara-Altars von 1447 in Breslau nahe kommend.

2) Anbetung des Christkindes durch die h. drei Könige.

---

[1] Vgl. Förster, Denkm. deutscher Kunst. VIII.

[2] Ebenda.

[3] Vgl. Mitth. der k. k. Centralk. XI, 1866, XLIV.

Aus Brixen. Von c. 1430. Deutsch altgothisch. Roh dekorativ.

3) Kreuzigung. Hohes Gemälde aus Brixen. Tiefe harmonische Färbung (Dunkelblau, Olivenbraun, Moosgrün, Braunroth auf grauem Grundton). Giotteske und pisanelleske Züge. Zu vergleichen mit den Bildern dieses Gegenstandes in Graz, Schleißheim und Wien (Belvedere). Links unten die Jahreszahl 1464 neben dem Miniaturbildchen einer einfachen Kapelle.

4) Aus Albeins bei Brixen folgende geringre Bilder: Geburt Maria's, Tod derselben, Martyrium der h. Afra und die Heiligen: Oswald, Wolfgang, Alboin, Ingenuin, Leonhard, Genovefa, Martin und Niklas.

5) Großes Bild der Taufe Christi von höchst seltsamer, rauher Häßlichkeit. Pusterthalisch? Einfluß von Marco Zoppo?

K. Gallerie in **Schleißheim**. [1]

Bairische Schule.

N. 68: um 1450 Kreuzigung Christi, aus Benediktbeuren." — Doch vielleicht von c. 1465. Byzantinisirende, giotteske und filippeske Elemente, gemischt mit deutsch-altgothischen und niederländisch-spätgothischen. Turbanartige Kopfbünde über die Schultern herabfallend. Versuche von Verkürzungen, z. B. ein gegen den Beschauer zielender Bogenschütze. Links weibliche Figur: das Gewand

---

[1] Vgl. das vorzügliche Verzeichniß ders. von Ad. Bayersdorfer, München 1885.

in antiker Art unter den Ellbogen nehmend und andrückend. Ein dicker Pharisäer, welcher einem Hellebardier die Hand auf die Schulter legt: niederländischer Typus. In der aus drei Gestalten bestehenden Hauptgruppe ein dickköpfiger Mann mit Turban: byzantinisch frontal; links ein auffallend häßlicher, stumpfnasiger Pharisäer mit giottesk drapirtem und über den Kopf gezogenem Mantel, den er ähnlich mit dem Ellbogen aufnimmt wie die so eben erwähnte Frau, so daß straffe Zugfalten entstehen. Der Soldat, welcher Christus in die Seite sticht: mehr in der Art späterer Giottisten oder Sienesen gehalten. Zwei Augenpunkte: ein tieferer und ein sehr hoher. — Scheußliche, aber kunsthistorisch merkwürdige Leistung.

N. 71: „Uelrich Fuetrer" (?). Kreuzigung, nach Spillers Angabe von 1457 (?). Aus Tegernsee. Grau in Grau. Anklänge an N. 68 und ebenso in zwei gleichfalls aus Tegernsee stammenden Gemälden, welche Gabriel Mächselkircher (ob mit Recht ?) zugeschrieben werden:

N. 73: Kreuztragung und N. 74 Kreuzigung. Turbanartige Kopftücher. Schwerlöthiges Streben nach Plastik. Sehr häßliche, knollige Formen. Auch hier byzantinistisch frontale Gestalten, welche an den antiken Chor erinnern.

„C. 1480" entstanden wohl folgende Gemälde:

N. 75: Christus am Ölberg; aus dem Kloster Polling.

N. 80: Der h. Corbinian legt dem Bären seinen Reisesack auf; aus Weihenstephan.

N. 81: Der h. Stephan, die Lehre Jesu vertheidigend.

N. 82: Der h. Benedikt auf dem bischöflichen Stuhl.

Diese vier Gemälde scheinen mir von dem Meister

des Gebetes Christi im Ölgarten in der Münchener Frauenkirche herzurühren.

N. 76: Kreuzigung Christi, aus dem Kloster Polling. Thüringische Anflüge?

N. 77: Opfer der h. 3 Könige, aus Polling, vom Meister der h. Nacht in der Augsburger Gallerie (N. 35). Einfluß von M. Schwarz aus Rothenburg?

N. 87: „Bayrisch, 1499". Landfried, Waldram, Eliland. Bezeichnend für den rustikalen Charakter des Vorlandes. Käse Bauernköpfe. Einfluß von Crivelli?

N. 90: „Bayrisch, 1510". Flügelaltar mit dem Tod Marias u. A. Sammlung Wallerstein. Einfluß von Michel Wolgemut.

Tiroler Schule um 1520:

N. 96: Der h. Stephan unter seinen Gegnern, aus Schloß Ambras oder Kloster Neustift, ebenso wie:

N. 97: Enthauptung des h. Paulus.

N. 98: Abendmahl, aus Neustift. Komposition wunderlich, aber mit gemüthvollen Motiven. Ansicht schräg von der Schmalseite des Tisches. Vorne rechts am Eck desselben Judas. Hinten am linken Eck desselben Christus. Die Apostel, gröblich rustikale Gestalten, gedrängt sitzend, einige ganz dunkel beschattet, nur von unheimlichen Lichtern gestreift. Christus vorwurfsvoll das Haupt neigend. Ähnlich links der zweite Apostel, den ein andrer umarmt, indem er das Gesicht an ihm verbirgt. Rechts ein Kreuzgang, worin Christus (?) einsam wandelt. Letzteres erinnert entfernt an Gemälde Rogiers van der Weyden. Hintergrund Haus,

dessen Terrasse mit einem auf offnen Arkaden ruhenden Dach versehen ist.

N. 99: Steinigung des h. Stephanus, aus Neustift. Grimassirend. Derbe Stülpnase des Heiligen. Im Hintergrund ein Thurm mit zwei Scheiben oder Uhren.

N. 100: Maria's Geburt; bez. M. R., aus Neustift. Vergleiche Augsburg 41 und Prag.

N. 101: Marias Heimsuchung; bez. M. R., ebendorther. Elisabeth glotzig staunend. Nächtliche, unheimliche Beleuchtung. Maria hochschwanger und von dumpfem Ausdruck. Rechts eine sich umwendende Wärterin in derbem Wollkleid, mit einem Schinken (?) auf dem Kopf. Die Art ihrer Bewegung erinnert fast an den „Meister des Bartholomäus-Altars", mit welchem der Monogrammist M. R. sonst nichts zu thun hat. Ähnlich darin die Wärterin mit dem Krug links in der Thüre. Unter der Hand Maria's die winzige Gestalt des Christkindes, vor welchem der kleine Täufer kniet. Dieß in ikonographischer Hinsicht bemerkenswerth. — Düster erstaunliche Wirkung. Einfluß von Squarcione, Cossa und Liberale di Jacomo da Verona? Man vergleiche die Miniaturen des letzteren in der Dombücherei zu Siena: in der Zinsgroschenszene die Köpfe der Pharisäer u. A.!

N. 95: Maria mit dem Kinde und Heiligen, aus dem Kloster Wilten. Gering. Erinnert an Arbeiten des M. Schwarz von Rothenburg und an den Meister von Nr. 77 ebendaselbst. Ähnliches sah ich in einem alten Kirchlein bei Bozen (über der Etsch).

N. 92: „Oberdeutsch unter paduanischem Einfluß, um 1470. Sammlung Boisserée": Maria mit dem Kind, um-

geben von Engelchen, welche (mit Geige, Klarinette, Handorgel, Flöte, Harfe, Castagnette, Trommel) musiziren, in einem Fenster mit Kleeblattbogen und spätgothischer Gliederung. Einfluß von Niccolò di Liberatore Mariani („Alunno") und von dem deutschen Meister P (vergleiche oben)? Ihr Gesicht herb, fast wolgemutisch, doch auch übereinstimmend mit bairisch-tirolischen Typen. Ihre Hände ganz altdeutsch. Sie hält das lebhafte Christkind, das an mantegneske Arbeiten des jungen G. Bellini erinnert. Verhältnißmäßig gute Plastik sämmtlicher Kinderkörper. Vorne auf der Fensterbrüstung ein Körbchen mit Kirschen.

N. 133: „Schwäbisch um 1500, vielleicht B. Zeitblom." Halbdunkel. Gelb vorherrschend. Von einem tirolischen Schüler Zeitbloms?

Gemäldegalerie in **Augsburg.**

Im ersten Zimmer ohne Nummer vier große, offenbar tirolische Gemälde der Kirchenväter. Eigenthümliche Verbindung von spätgothisch ornamentiver Stylisirung mit dem satteren, leib- und raumhafteren Realismus der oberitalienischen Quattrocentisten, deutscher, holzknechtmäßiger Zähigkeit mit mantegnesker Strenge. Ähnlich ein Doppelbild mit zwei stehenden Aposteln in Tratzberg, auch vergleichbar mit den plastischen Figuren im reichgeschmückten Sprengwerk des von Pacher gelieferten Altars in Sankt Wolfgang. Vgl. Förster, Denkm. d. K. VIII. Grau und schwer in der Farbe, nachdrücklichste Schattengebung. Krallige Finger. Hagere, scharfe Köpfe. Bezeichnend das fast höhnisch sichere Lächeln, ächt gebirgsbäurisch.

Von den bairischen Gemälden, deren Ursprung im Umkreis von Freising, Landshut und München zu suchen sein dürfte, ist N. 32 nicht etwa wegen künstlerischen Werthes, sondern wegen gewisser Analogien hervorzuheben: S. Anna selbdritt und Elisabeth von Thüringen. Die Gestalt der letzteren erinnert an Maria im Bilde der Heimsuchung von dem Meister M. R. (N. 101 in der Gemäldegalerie zu Schleißheim). Die dominirende Färbung ist jedoch flau röthlich und durchaus hell. Darin und in Anderem leichte Übereinstimmung mit einem Bilde im Dom ebendaselbst (s. unten). Nach Marggraffs Katalog: von einem unbekannten Meister der älteren Augsburger Schule, der aber von Ulm her Einfluß erfuhr.

N. 38: „Oberdeutscher (Augsburgischer) Meister aus der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts ebenso wie N. 39, 40, 41.“ Verkündigung. Tirolisch. Das dicknasige Gesicht Maria's erinnert an Cossa, ihr Gewand ist noch ziemlich vaneyckisch. Nach Mittheilung von Bayersdorfer, welcher die Gefälligkeit hatte, in dem Inventar des bairischen Gemäldezuwachses aus den aufgehobnen Klöstern und Schlössern (von 1804) nachzusehen: aus Neustift und ebendorther die folgenden drei Gemälde:

N. 39: Vermählung Maria's; von demselben. Romanisirende Renaissance-Säulen wie in Gemälden M. Schaffners; ebenso im Folgenden:

N. 41: Der h. Stephan Almosen austheilend. Von demselben? Starke Übereinstimmung mit M. R. Der Lahme dem Stab (links) in der Kopfhaltung ähnlich wie im Bilde mit der Geburt Maria's zu Schleißheim (N. 100) die von Links

kommende Wärterin. Verwandtschaft mit M. Schaffner. Röthliche Steine.

N. 40: Marter des h. Lorenz. Wenn von demselben dann jedenfalls aus andrer Zeit. Denn hier waltet ein andrer, schlankrer Styl und das Gefälte ist mehr papierartig. Beziehungen zum Meister der vier Kirchenväter ebenhier. Neigung zum Grün, auch im Architektonischen. Düstere Schlagschatten. Starke Fühlung mit den oberitalienischen Quattrocentisten. Die Gestalt von Lorenz etwas in Verkürzung.

N. 58: „Augsburger Meister vom Ende des 15. Jahrhunderts"; Krönung Maria's. Tirolisch?

N. 667: „Meister der älteren Augsburger Schule (Thoman Burgkmair?), der niederrheinischen Einfluß erfahren"; Tod Maria's. Tirolisch. Energische Verkürzung ihrer halb abgewendeten Gestalt. Papierfalten. Entfernte Beziehungen zum Meister M. R. und dem Meister des h. Stephan (N. 41). Vorne knieender Apostel filippesk.

N. 694: „Martin Schaffner"; Maria das Kind stillend. Ihr Profil läßt fast auf einen Einfluß von Palma il Vecchio oder dem jungen Tizian schließen. Tirolisch. Kopf des Kinds gut verkürzt. Bessere Arbeit.

Diese Gemälde sind wohl alle bereits von Ad. Bayersdorfer als tirolisch bestimmt. Von ihm rühren, so viel ich weiß, die Bezeichnungen der Photographien Danners.

Dom.

In der Konrads-Kapelle hinter dem Chor Gemälde der Heimsuchung. Bairische Arbeit mit schwäbischem Anflug.

Auch ein (mittelbarer) Einfluß vom „Meister des Bartholomäus-Altars" ist zu beachten.

München.

Nationalmuseum.

Inventarnummer 86: Kreuzigung. Anklänge an N. 68 in Schleißheim. Bairisch?

Ohne Nummer: Lionardeske Maria zwischen zwei Heiligen. Viel Gold. Starke Übereinstimmung mit einem tirolischen Bilde der Klage bei Herrn Leichtle in Kempten.

Frauenkirche.[1]

Reindlkapelle: S. Joseph (? Jakob?[2]) todt auf der Bahre liegend, mit gegen den Beschauer gekehrten Füßen, umgeben von zahlreichen, gedrängten Gestalten, worunter nach niederländischer Art reich geschmückte Frauen auffallen. Tirolisch? Einfluß von Schoreel und dem kölnischen „Meister von S. Severin"?

S. Georgskapelle: S. Wolfgang (das Beil im Kopf, sitzend, mit einem Buch). Kleines Bildchen des Meisters von Großgmain. Zustimmung von Ad. Bayersdorfer.

Bäckerkapelle: Christus im Ölgarten. Vgl. Schleißheim N. 82. Bairisch.

---

[1] Vgl. A. Mayer, die Domkirche zu U. L. Frauen in München, 1868, S. 329 und 331.

[2] Nach einer gefälligen Mittheilung von Ad. Bayersdorfer ist ein Bild, welches den Tod des h. Jakob darstellt und aus Neustift stammt, im Inventar des bairischen Gemäldezuwachses ꝛc. von 1804 verzeichnet. Vergl. übrigens unten S. 472, Samml. Sepp 1!

Gemäldesammlung des Herrn Prof. Sepp.

1) Enthauptung des h. Jakobus, aus Neustift bei Brixen. Vergl. oben S. 471 (2)!

2) Jakobus und Stephanus. Von wahrhaft monumentaler Wirkung. Vielleicht das Bedeutendste, was aus Tirol (Neustift) nachweisbar ist.

3) Darstellung Christi auf dem Grab, mit zwei Engeln, bez. 1484 (vgl. Bruneck). Bairisch-tirolisches Werk. Gediegen und großartig im Ausdruck.

4) Tod Maria's. Tirolisch?

5) Wanderung der h. Familie. Tirolisch?

Gemäldesammlung des Herrn Archit. Hasselmann.

Kindermord. Pusterthalisch?

Memmingen.

In der Stiftungskanzlei des Rathhauses über der Eingangsthüre ein Votivbild, das nach meiner Ansicht von Mich. Ostendorfer gemalt ist. Es stellt die Familie Vöhlin in einem Garten vor der in Wolken erscheinenden Maria knieend dar. An einem Bogen über der Stiftergruppe steht: „Auf S. Jakob des Hailigen Poltentag anno 1519 hatt der Edel und Vöst Erhardt Vöhlin zu Frickenhausen der Zeit Pfleger zu Gundelfingen dißе Taffell machen lassen." Auf einem Säulchen der Balustrade, welche die Stiftergruppe vom Hintergrunde scheidet, steht: „anno 1520". — Mich. Ostendorfer (thätig 1519—1559), der Schüler A. Altdorfers in Regensburg, war vermuthlich ein Schwabe aus Ostendorf bei Wertingen oder Immenstadt

(vgl. R. Schuegraf, lebensgeschichtl. Nachrichten über den Maler M. O., Regensb. 1849, und meine Vermuthungen über seinen Zusammenhang mit B. Strigel im Jahrbuch der k. preuß. Kunstsamml., 1885: „Neues über B. Strigel"). Dieses Böhlinbild in Memmingen ist nun in der Malweise sehr altdorferisch, ähnlich wie das Gemälde der Kreuzigung in Schleißheim (N. 112), Einiges in der Sammlung des Regensburger Alterthumvereines und im Schlosse Tratzberg (s. oben S. 458). Am letzteren Orte und in Schwaz habe ich jedoch Gemälde (zum Theil von 1521) nachgewiesen, welche auf B. Strigel schließen lassen, aber dabei Anflüge von Ostendorfers Styl zeigen. Man könnte also annehmen, daß dieser um 1520 mit jenem in Verbindung trat und eine Zeit lang nach den Vorlagen und unter dem Einfluß desselben arbeitete, später aber wieder zur Manier seines Regensburger Lehrers zurückkehrte. In Tirol ist der Einfluß dieser drei Meister mancherorten spürbar.

Von A. Altdorfer möge bei dieser Gelegenheit bemerkt sein, daß er nach meiner Ansicht ein Schüler des Ulmer Malers Martin Schaffner war und dann erst von A. Dürer, Mantegna und andern Italienern Einflüsse erfuhr — abgesehen von den landschaftlichen Anregungen in Tirol. Der Crucifixus in der Sammlung Herrn Hammingers zu Regensburg (N. 69) ist nicht ein Werk Altdorfer's, sondern M. Schaffner's; es müßte denn der Schüler einmal ganz genau wie sein Meister gemalt haben. Der enge Zusammenhang beider ist vor Allem aus der Farbenwahl (aus der Neigung zu Chokoladebraun und sehr hellem Inkarnat) sowie aus dem Vortrag ersichtlich.

Es gereicht mir sehr zur Genugthuung, daß mir darin Scheibler beigestimmt hat.

Stuttgart.

Museum vaterländischer Alterthümer.

N. 989: Die heiligen Ärzte Cosmas und Damian heilen, von zwei Engeln bedient, einen Kranken. Demselben ist ein Bein abgeschlagen, das man unten am Bett sieht. Sie fügen ihm ein andres, braunes an dessen Stelle. Er liegt nackt im Bett, die Füße gegen den Beschauer gerichtet. Doch springt dieser Verkürzungsversuch nicht recht in die Augen, da die Sehlinie hier zu hoch genommen ist. Sehr auffallend ist dagegen die treffliche Verkürzung eines Wandbrettes mit Kanne und Schachtel von unten her (sotto in su). Auch ist der nackte Oberkörper des Kranken ziemlich satt und frei behandelt, so daß ich auch deshalb an einen tirolischen Meister denken möchte. Dagegen ist die wohlgestimmte, einen bräunlichen und violetten Ton bevorzugende Malweise und die physiognomische Charakterisirung der Ärzte, welche von einer milden Gelassenheit beseelt erscheinen, ziemlich schwäbisch. — Auf der Rückseite eine schlecht gemalte Szene aus der Ursula-Legende von ganz andrer, spätrer Hand.

K. Museum der bildenden Künste.

N. 408: Klage um den Heiland mit bairisch-tirolischen Zügen, welche an das Bild desselben Gegenstandes in der Galerie des Herrn Prof. Sepp zu München erinnern; doch viel schlechter. Vielleicht von einem geringen Schüler jenes

Meisters. Zu vergleichen mit N. 74 in der Karlsruher Galerie.

Karlsruhe.

Gemälde-Galerie (vgl. Katal. von K. Kölitz, ibid. 1881, S. 39).

N. 74: Sippschaft Christi. Schlecht gemalte, im Tone röthliche Steinbank. Über die Brüstung hergelehnte Patriarchen. Eine Gestalt, mit verkürztem Buch, gemahnt an die Manier von Cossa und erinnert an S. Elisabeth im Bilde der Heimsuchung von Meister M. R. zu Schleißheim (N. 101).

N. 75: Crucifixus, Johannes, Maria, Stifter. Die Gestalten von bemerkenswerther Plastik und Rundung. Hell gehalten. Breite Lichtmassen. Bellinesk etwa in der Art von M. Basaiti oder Francesco und Girol. da Santa Croce, V. Catena, Pier Maria Pennachi, A. Previtali. — Beide Bilder (74 wie 75): „nach 1500".

N. 76: Verkündigung. Schlecht. Ebenso:

N. 77: Heimsuchung.

Beide „in der Art des M. Pacher?" Einfluß von M. Schaffner?

Frankfurt.

Städel'sches Institut. Handzeichnung N. 5430. Christus im Ölgarten. Pusterthalisch? Verdrehter Contraposto. Ähnliches in der Gemäldesammlung von Herrn Professor Sepp in München.

Städtisches historisches Museum: Gemälde der Kreuzigung. Vergl. oben Seite 431 und H. Grotefend: die Gemälde im städtischen historischen Museum, Frankfurt, 1881, Seite 4, 5.!

Nürnberg.

Germanisches Museum, Empore der Kirche. N. 409—411 (jetzt 417—419): Maria mit dem Kind, S. Nikolaus, S. Johannes der Evangelist; unter durchbrochnen Baldachinen mit übereckgestellten Formen. Perspektivistisch. Roh dekorativ. Tirolisch. Von einem Schüler des Meisters der vier Kirchengelehrten in der Augsburger Gallerie? Zerkrallte, nach der Seite hin verbogene Finger. Laut einer Mittheilung von Herrn Gemälde-Restaurator Hauser in München aus Bozen stammend.[1] —

N. 437 und 438 (jetzt 445 und 446): S. Georg und Ahahildis mit ihrer Tochter. „Aus Wendelstein bei Nürnberg" (?). Roh dekorativ. Tirolisch?

Prag.

Rudolfinum, Gemäldegalerie. Geburt des Täufers. Ohne Nummer, mit der Katalogbezeichnuug „Deutscher Meister". Ausblick in eine Gasse durch einen Viadukt. Grüne Architekturtheile. Rothe und Grüne Gewänder mit sehr hohen Lichtern. Starke Plastik. Wanne und Marmorboden mit betonter Perspektivik dargestellt. Knochige, lange Wärterin von häßlichem Profil. Gehört nach meiner Ansicht zu den tirolischen Bildern in Schleißheim und Augsburg. Ist nach der freundlichen Mittheilung des Direktors Herrn V. Barvitius am 1. September 1808 (!) angekauft und 3 Schuh, 3 Zoll hoch, 3 Schuh und 1 Zoll breit (Pariser Maß). — Im

[1] Ein Bild der Klage aus Bozen ist, wie er versichert, nach Brüssel verkauft worden.

Jahre 1803 war Tirol bairisch und deshalb befinden sich jetzt mehrere tirolische Gemälde in bairischen Gallerien. Wenn mich die Erinnerung nicht trügt, so stimmt dieses Bild am Meisten mit der Geburt Maria's von M. R. in Schleißheim (N. 100) und mit der Almosenspende S. Stephan's in Augsburg überein (N. 41).

In **Wien**

konnte ich meine Studien nicht nach Wunsch ergänzen, beschränke mich daher auf die Wiedergabe meiner durch Zeitmangel zur äußersten Kürze gezwungenen Aufzeichnungen.

1) Albertina. Handzeichnung. Heilige Familie. Bez. S. T. 1518. Gut perspektivisch verkürzte Bretter. Tirolisch?

2) Belvedere, 2. Stock, 1. Saal: N. 111—113: Tod Maria's. Tirolisch-bairisch. Vgl. die vier Gemälde in Großgmain. — N. 67, 68: Zwei lebensgroße Bildnisse von Mann und Frau, bez. 1525: Tirolisch. — 2. Saal: N. 1—4: Passionsbilder: Pusterthalisch? Anflüge von B. Zeitblom, H. Holbein d. ä. Hoher Sehpunkt, bez. R. F. 1491. — N. 81: D'Pfennig. Kreuzigung von 1449. Vgl. Bilder desselben Gegenstandes in Schleißheim, Graz, Freising. — Die Darstellungen dieses Vorganges in (dem heutigen) Altbaiern und in Tirol, Steiermark stimmen auffallend überein und unterscheiden sich sehr bestimmt von den schwäbischen, fränkischen und niederdeutschen. Also schon damit würde sich die kunstwissenschaftliche Vereinigung dieser Gebiete rechtfertigen.

Quellen zur Kunstgeschichte von Augsburg.

Einleitung.

Über die im Augsburger Stadtarchiv befindlichen Handwerksbücher der Maler, Glaser, Bildschnitzer und Goldschlager hat H. Hoffmann in der Zeitschrift des historischen Vereines für Schwaben und Neuburg (I, 117, 118) bibliographischen Bericht gegeben. Er entnahm ihnen einige Angaben zu seiner Monographie über Gumpolt Gültlinger. Auch schon P. von Stetten[1] hat sich derselben bedient. Auszüge einzelner Stellen sind ferner, soviel ich weiß, von K. D. Haßler[2], Th. Herberger[3], E. v. Huber[4], R. Muther[5], gemacht worden. Eine vollständige Veröffentlichung ist bisher unterblieben, obgleich das Bedürfniß darnach nicht

[1] Kunst-Gewerb- und Handwerksgeschichte der Reichs-Stadt Augsburg, ibid. 1779, I, 268 ff.

[2] Verhandlungen des Vereines für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben, 1855. S. 68 ff.

[3] C. Peutinger in seinem Verhältnisse zum Kaiser Maximilian, Augsburg 1851; Augsburg und seine frühere Industrie, ibid. 1852 und in A. Woltmann's Buch: Holbein und s. Z., 1. Aufl.

[4] In demselben: I, 357, 358; in der Zeitschr. des hist. Vereins für Schwaben &c. I, 311 und im Repertorium II, S. 234.

[5] Die deutsche Bücherillustration (1460—1530) 1884 und Zeitschrift f. b. K. XIX, 338 ff.

gering zu nennen ist. Dieses zu befriedigen, möge mit Folgendem versucht sein.

Es sind vier Bücher, deren Wortlaut hiemit zumeist komplet und nur mit unwesentlichen Abkürzungen wiedergegeben wird.

1) Ein Band, welcher die Handwerksgesetze enthält (dazu vorne ein Verzeichniß der im Jahre 1460 lebenden Maler und Bildschnitzer von Thoman Burgmaier[1]), geschrieben zwischen 1453 und 1548; klein Quart, mit der Archiv-Signatur 72a versehen. Der erste Eintrag scheint der von 1460 zu sein; die Aufzeichnungen mit früheren Daten sind wohl nachträglich beigefügt worden (und zwar vermuthlich abgeschrieben aus einem nicht mehr vorhandenen Merkbüchlein). — Wichtiger für uns sind die drei Personalbücher (2, 3, 4):

2) Ein Band, welcher lange Zeit verloren schien und erst kürzlich von Herrn Stadtarchivar Buff unter alten Einbanddecken wieder gefunden wurde. Den Inhalt bilden, mehrfach in verwirrter und unchronologischer Anordnung: a) Einträge der Gerechtigkeits-Verleihungen, b) der Zulass-

---

[1] Ich sehe keinen Grund, welcher rechtfertigen würde, daß noch heute, auch wo es sich nicht um ein Zitat handelt, im Anschluß an die in mancher Hinsicht irrig pedantische, zu Verdopplung und Verstärkung der Konsonanten neigende und beidem vielfach schwankende Buchstäblichkeit der deutschen Urkunden jener Zeit: „Burckmair“ oder „Burgkmair“ geschrieben wird. Das ist ebenso ungereimt wie: „Pencz“ statt „Penz“ oder „Benz“. Wollte man die damalige Schreibweise zum absoluten Dogma der heutigen Kunstgeschichte erheben, so müßte man auch „Holbain“ oder „Holpain“ statt „Holbein“ schreiben. — Doch freilich, Änderung ist schwer durchführbar.

ungen von Lernknaben, c) Erkenntnisse, Klagen, Rügen, Strafen und Notizen verschiedenster Art, d) Angaben über Auswandrungen, geschrieben zwischen 1480 und 1542; schmal Folio, mit Archiv-Signatur 72 ^{a} versehen.

3) Ein mit 72 ^{b} signirter Klein-Quart-Band, welcher im Wesentlichen eine Abschrift von 72 ^{a} ist, aber dazu eine Fortsetzung bis zum Jahre 1548 enthält und ausführliche Register, ferner e) die Gesetze der Aufnahme-Bedingungen und die Vorschriften bezüglich der Lernknaben, außerdem f) ein Verzeichniß der verstorbenen Meister: „nach der Jetzigenn daffel oder scheiben“ von c. 1480—1548, g) endlich ein Verzeichniß: „wie Jetz die maister Jnn der ordnungenn geschrieben seien“ (vgl. Register), oder „was Jn dem 1542 Jar vnnsern Hanndtwerckhs Jnn der Reigierung fur maister gewesen seienn“ (vgl. Bl. 16), von 1498—1541. Im letzteren fehlen mehrere Namen, welche in den Einträgen der Gerechtigkeits-Verleihungen (2 und 3, a) aufgeführt sind. Aber anderseits ergänzt es auch Lücken in denselben und ist überdieß dadurch werthvoll, daß zu jedem Namen der Berufscharakter gefügt ist, was ebendort nicht selten unterbleibt. — Die durchgehende genaue Vergleichung mit dem Original (72 ^{a}) hat ergeben, daß die Abschrift keineswegs zuverlässig ist. Mehrfach fehlt die Angabe des Monatstages zum Jahresdatum. Manche Namen sind irrthümlich wiedergegeben, manche Daten in Folge flüchtiger Einsicht verändert, wie denn auch sonst Entstellungen des Sachverhaltes vorkommen. Die Anordnung ist dagegen in diesem Bande um ein Gutes besonnener, aber — beim besten Willen zu einer systematischen Gruppirung — doch nicht ganz chronologisch und zudem

in ihrer Vieltheilung verwirrend, was sich freilich zumeist aus den mancherlei Gesichtspunkten der zünftigen Verwaltung erklärt. — Begonnen wurde dieses „bichlenn: am 16 tag des manett Jenner. Wie vnsre Vorgenger sollen und wollen auch die jetzigen, alls die Ersamen, weissen: Hanns Lutz, Golttschlager, vnd Jörg Sorg, dieser Zeit vnsre Zwelffer, vnd auch der büchssenmaister Hanns Sibenaich vnd Cristoff amberger haben die Abschrift beschloßen. Es soll auch Ditz allt vnd Nue bichlein fleisigklichenn durch den büchssenmaister bewart vnd behaltenn werdenn, das die zway bichlein auff vnnser zunfft Hauß festiglichenn bleiben Sollen. Es haben auch die benannten beschlossen, daſ all abgestorben maister bei Iren namen geschriben sollen werden, auch was jetzund diser Zeit, der Ordnunngenn des Hanndtwerckhs, bej lebenn sein" (Bl. 2). — „Sollichs bichlenn hat der Erbar Maister gall schemell aus vnd abschreiben vnd zur Nuerung Inn Ein guetten proceß setzen laßen vnd hat vns mit Fleiß geschrieben Sebastian Michl, vnnser Zunftgenoß, 1542" (Bl. 197).

4) Ein Quartband ohne Signatur in der Bibliothek des historischen Vereines für Schwaben und Neuburg (Maximilians-Museum) enthält zunächst eine (zweite) Abschrift der bisher verzeichneten Mitglieder und Gesetze, wobei allem Anscheine nach fast durchweg 72 b (also die erste Abschrift, welche durch Lutz, Sorg, Sibenaich, Amberger „auß sonnderm getrewen fleys vnnd guetem wolmainendem gemüet, guete Ordnungen vnd Policey darmit zu erhaltten," bewerkstelligt worden war) zur Vorlage diente. In der Vorrede wird diese Arbeit damit begründet, daß „dasselbig Zunfftregister, als Kayser Carl V — die zünfftliche Regierung

Inn diser Stat Augspurg auffgehebt vnnd abgethon, die Edlen (2c.) Herrn Statpfleger, Burgermaister vnnd ein Ersamer Rath — auf befelch höchstgedachter Kay. M. zu Iren Hannden genommen haben. — Dieweyln dann, eines erbern Handwercks der Maler (2c.) gemeltes Zunfft Registers eine Abschrifft zuhaben, vnuermeydenliche notturfft erfordert, damit ein erber Hanndwerck wissen möge, wer vnnd welche gemelter Hanndwerck gerechtigkait ererbt oder erkaufft vnd empfanngen, Auch welche Maystter Lehren Jungen fürgestellt vnnd Zu Lehrnen angenommen haben, sich In fürfallenden fällen haben darynnen zuersehen vnnd zu berichten. — So haben wir Hanns Müller, Glaser, diser Zeit Vorgeher, vnnd Hanns Kaltschmid, Maler, Zugewölter, wolermelte vnnsere günstige vnnd gebietende Herren vnndertheingelich vnd fleyssig angelanngt vnnd gebethen, vnns dises vnnser Hanndwerck Register zuleyhen, das Abschreyben zulassen, vns dessen Inn fürfallenden sachen haben zugeprauchen. Welches — vnnsere gunstige Herrn — bewilligt haben. — So haben wir dasselbig altte Hanndwercks Register auff gemaines Handwerks kosten fleyssigelich Abschreyben lassen." — Und wöllen wir vnnsere nachkommende Vorgeher vnd Hanndwercksgenossen hiemit fleyssigelich ermanet vnnd gebethen haben, dises angefanngen Register — zuerhaltten vnnd zuerstrecken. — Actum Augspurg den Letsten tag des Monats Juny. Als man zalt — 1566 Jarr."

Dieses Buch enthält a) ein bis 1562 (?) reichendes Verzeichniß der „abgestorbenen Maister", — „wie die auß der todten tafel hieher gezogen" (Bl. 8 ff.), b) ein Register, „welcher Maister seidher Anno 1542 In der Regierung

vnd Im leben gewesen seind," von 1498—1693 (Bl. 24 ff. [1]), c) „Articul, welcher massen vnnsre vorfarn vor aufhebung der zünfften die handswerckgerechtigkait verlühen vnd zukauffen gegeben haben" (Bl. 53 ff.) und d) „welcher gestalt die lehrnkjungen sollen zulehrnen angenomen vnd fürgestellt werden, auch was — sie einzuschreiben, zu bezalen schuldig seind" (Bl. 155 ff.), e) Chronologische Einträge der Gerechtigkeits-Verleihungen, von 1487—1629 (Bl. 55 ff.), f) der Zulassungen von Lernknaben, 1481—1624 (Bl. 142 ff.), g) der ausgeschiednen Meister und ihrer Kinder, bis 1649 reichend (Bl. 92—99).

Wie mannigfach vollends in diesem Bande die Abweichungen vom Original sind, wird sich im Folgenden ergeben. — Die Fortsetzung, welche derselbe enthält, wird u. A. den Inhalt eines zweiten Bandes dieser meiner Studien bilden.

Eine orientirende Auseinandersetzung scheint mir nicht nöthig. Es erklärt sich Alles aus dem Zusammenhang und Stetten hat ja bereits das Meiste dargelegt. Zum Voraus möge nur bemerkt sein, daß die Maler, Bildhauer &c. keine eigene Zunft waren, sondern der Zunft der Schmiede beigeordnet. Eine nähere Erörterung der genossenschaftlichen und gewerblichen Verhältnisse ist nicht Aufgabe des Kunsthistorikers, sondern des Nationalökonomen.

Ob es mir nun gelungen, diesem Stoffe eine Gliederung zu geben, welche soviel Klarheit besitzt, als hier

---

[1] Nach den Worten: „1548 Hanns Kaltschmid" (Bl. 25) die „Nota: Anno 1548, den 3 Augusti hat Kayser Carl V die zünfftliche Regierung allhie abgethon."

überhaupt möglich ist, darüber bin ich keineswegs sicher. Wohl habe ich den Versuch nicht unterlassen, dem fachmäßigen und biographischen Gesichtspunkte Rechnung zu tragen, indem ich den chronologischen Faden fallen ließ und anfing, die Maler und ebenso die Bildschnitzer, desgleichen die übrigen für sich aufzuführen und über jeden einzelnen die Angaben der Handwerksbücher restlos zusammenzustellen. Dieser Versuch ist jedoch an den unerträglichen Wiederholungen gescheitert, welche bei solcher Disposition nicht vermeidlich sind. Ich entschloß mich daher, die Eintheilung der Malerbücher im Großen und Ganzen festzuhalten, aber dabei eine einfachere, strengere Gliederung und innerhalb der einzelnen Kapitel eine strikt chronologische Aufreihung durchzuführen. Einen Ersatz für die fehlende biographische Zusammenfassung bietet ja das Register. Die bis c. 1530 reichende alterthümliche Datirung nach Festen (z. B. „suntag vor lorentzentag") habe ich durchweg mit Angabe des Monats und der Tageszahl versehen.

Stetten erwähnt auch Malerbücher, welche den Zeitraum 1542—1610 umfassen und die Wappen aller Meister bis 1646 enthalten. Diese suchte ich im Archiv vergebens, dagegen fand ich in der Stadtbibliothek derartige Aufzeichnungen, welche aber zumeist spätere Abschriften und Kollektaneen zu sein scheinen: 1) ein Fragment (Sign. 440, 2°) mit Wappen von Zünften und Zunftgenossen (z. B. von Hans Lutz, Jörg Sorg, Hans Schuster), 2) in Fasc. 231 (2° S) den Überschlag des Neun Rath-Hauß von 1614 (E. Holl?) und die Künstlerzeichen von „Hans Holbain" und „Julius Licini aus Venedig", 3) ebendarin ein

Register der Goldschmiede (nach dem Titel von 1347 bis 1768), wovon jedoch die erste Reihe undatirt ist und die zweite Reihe fehlt, und mehrere Tabellen von augsburgischen Künstlern mit vereinzelten Bezeichnungen des Monogramms und des Wappens. Letztere finden sich zum Theil auch 4) in einem Folioband (Sign. 31, 2° H), welcher ein alphabetisches Verzeichniß von Augsburger Künstlern enthält. Ebenda 5) Handwerks-Ordnungen und Akten aus späterer Zeit (in 222, 4.°, 234, 2.°. S und 72 d).

Handwerksgesetze.[1]

72 a Bl. 2; s. a:

Item mer war das aines maisters sun oder Tochter sich also verheyraite oder ze maister wurden, der oder die sol geben ain guldin vnd ain pfund wachs vnd bar zu bezalen.

(Was ains maisterß sun oder Dochter geben sollen wenn sy die czunft entpfachen)

Bl. 2; a. 1453:

Die maister von malern haben gemainlich — erkennt —, also wenn ains maisters Sun verdingt wirt, Es sey zu ainem maler, glaßer, goldschlacher, oder bildschnitzer, So sol der selbig knab geben ain halben guldin vnd ain pfund wachs. Ist er aber nit ains maisters Sun, der gerechtigkait

---

[1] Ich beschränke mich auf bloße Angabe des Inhaltes, wo derselbe allzu weitläufig ausgedrückt ist und wo er kein kunsthistorisches Interesse bietet. Das Übrige ist im Wortlaut zitirt.

an der benannten partheyen buchs hatt, So sol er geben ain gantzen guldin vnd zway pfund wachs, alls von allter herkomen Ist, Vnd sol es auch bar bezalen, Alles truilich vnd vngeuarlich.

(Ob ains maisterß sun verdingt wurd)

Bl. 3:

Es ist auch zu wissen, das kainer kainen knaben dingen sol, Er sey dann eelich geboren, vnd sol dabey haben zwen maister des handtwercks, vnd wenn der maister den knaben Also gedingt, So sol er den selben knaben zu dem nechsten, vnd ain hanndtwerck zusamen kumbt, für ain handwerck pringen; hatt dem ain handtwerck ain benügen an dem knaben von der eelichait wegen, So beleibt es dabey; Schuff aber das handtwerck weitter mit dem maister oder mit dem knaben, dem selben sollen sy auch nachkomen. Ob aber der maister den knaben also nit stallte für ain handtwerck des nechsten nach dem gedingen, So ist der maister verfallen, zegeben dem handtwerck ain ortt ains guldin. Stallt er dann nit zu dem andern male, vnd ain handtwerck by ainander Ist, So ist er verfallen ainen halben guldin; kam er denn nit zu dem dritten male, so ist er verfallen ainen guldin on gnade. Vnd wenn der knab also gedingt ist Nach ordnung, wie uor staut, So sol der maister geben ainen halben guldin vnd ain pfund wachs vnd der knab auch souil vnd yedtweder tail mag es vff den andern wol dingen. Doch so gewartett man des gelltz vnd wachs alles zu dem maister Vnd, wann der knab einstaut, So ist es verfallen vnd der knab sol von ainem handtwerck eingeschriben werden, domitt ain handtwerck wiß von Im zeant-

wortten; vnd kainer sol kain söllichen knaben lenger halten vnverdingt dann vierczehen tag.

(Von den lernknaben)

Bl. 4:

Item wär sach, das ainer dem andern In sein arbaitt griff, geuarlich, das der ander das also fürpringen möcht, der sol den maistern das also clagen. Die sind In darumb vßrichten Nach Ir baider fürpringen. Deßgleichen vmb Eehallten, alls mit gesöllen oder knaben zu entspennen (entlaßen). Vnd kainer soll söllich arbeit machen, denn mit des andern willen vnd wißen.

(Von arbait wegen zu entspennen des gleichen vmm eehalten)

Bl. 7; a. 1453:

Item Es ist mer zewissen, das sy des drewundtfünff-tzigisten Jars ainig worden sind, was Handells sich verlaufft, das, das handtwerck antrifft, Es sey von knaben oder von gesöllen wegen oder wie der hanndel wär, der das handt-werck antreff, das der handell bey dem handtwerck beleiben sol. vnd ob ain maister mit dem andern ain zerffel oder Irrung hett oder mit ainem gesöllen, der auch das handwerck antreff, das der selb zerffell vnd Irrung oder handell auch bey dem handtwerck beleiben sol vnd bey den maistern on alles widersprechen. welcher oder welliche das vberfürent, der oder die sullen ain halben guldin gebn on all gnad. Ob aber ain maister mit dem andern oder mit ainem ge-söllen oder knaben ain handel hett, der das handtwerck mit antreff, die mugen Ir sach vßrichten, do es hingehört.

(Von des czerffelß wegen)

Bl. 7: Die zwen Jungsten maister Inn der Zunfft sullen an vnnsers Herrn fronleichnämstag vnd auch den Achtenden die kertzen tragen, oder aber mit vleiß fürsehen, das sy getragen werden (bei Strafe von einem halben Pfund Wachs) vnd die Büchßenmaister sollen nit mer empfor geben vß der Buchß denn vier groß vngeuarlich. — Nachtr. durchgestrichen.

(Die jüngsten zwen maister söllen die kertzen tragen)

Bl. 8: Zu wissen, daß man zu Sant Lucas Tag (8. Okt.) geben sol auß der Büchs 1 fl. vnd nit mer, des selben gleichen, wenn man den Zunfftmaistern Schenckt, auch 1 fl.—, on das gellt, das Sannt lucas zu eeren zugehört, zegeben. — Nachtr. durchgestr.

(Vom Dintzeltag [1] vnn wann man dem czunftmaister schenckt.)

Bl. 8: Die Maler, glaser ꝛc. haben mit den Sattlern 2 Zelte gemain, ain roßzelt vnd sunst ain zellt, daruff Ir baider schillt stautt.

Bl. 1: Da man zallt 1460, da saßen die maister hin, die hernachgeschriben stant, vnd ich Thoman Burckmair, maler, hab si all gekant vnnd bin desmals in meinen lern Jaren (von spätrer Hand am Rand hinzugesetzt: bey dem bemler) gewest vnd die haben nit erlebt, das der Maler Haus erkauft ist worden.

Item maister Jörig Aman, zunftmaister vnd ain maler vnder der schmidzunft;

Item maister vlrich wolferzhauser, gesessen bey Sant Johannes, ain Bildschnitzer, mein schweher gewest;

[1] Dintzeltag: Versammlungstag.

Bartholome schäffler, was ein maler;

Maister mang schnellaweg, ain maler, gesessen am eisenberg, ain zwölfer;

vrban prunner, ain maler;

Lienhart von köcz, ain maler;

Conrat Bart, ain maler;

Lienhardt Burckhart, ain maler;

petter Abt, ain maler.

Bittend got auch für vns.

Bl. 9; a. 1470:

Jeder hat sein „quatember gellt" zu richten „zu den weyhennechten", sonst wird er von den Zwölfern um ein halbes Pfund Wachs gestraft.

(Von deß kottemer geltz wegen)

Bl. 9: Alljährliches Treu-Gelöbniß der Zunftmitglieder vor den Zwölfern und Gelöbniß der letztern jenen gegenüber „zu den weyhennächten".

Bl. 10: Man soll keinen Büchsen maister erwählen, „der ainem handtwerck Schuldig ist, Vnd wenn die erwöllt sind," so sollen sie treue Dienstleistung geloben.

Bl. 10; a. 1470:

Erkennt worden im Sibentzigisten Jar, Das kain zwöllffer kainem zunfft genossen das wort thun sol vor dem Handtwerck.

Item mallen vor geschriben articklen, hat im ain ersam handtwerck vor behalten, die czu mindern vnd czu mern nach irem gut geduncken.

Bl. 1; a. 1471:

Item es ist ze wissen, das wir Maler, glaser, bildschnitzer vnd goldschlaher all gemainlich vnd die Ersamen

Symon plattner, der zeit zunfftmaister, vnd wilbold mülich, allter zunfftmaister, auch die zwöllffer vnd Büchßenmaister vff Sannt feliczentag (30. Mai) Anno lxx l vmb vnser vnd vnnsers handtwergks besonders Nutz vnd nottorfft willen zu ainander komen vnd versamnot gewesen sind vnd alda allsamentlich Mitueraintem ainhalligem Raut onn alles widersprechen diese hernach geschriben maynung beschlossen vnd Biß vff vnnser widerruffen ernstlich zehallten angesehen haben. Dem ist also: wer der oder die weren, die man füro nach dieser hernachgeschrieben ansehung vnd ordnung vnser zunfftrecht vnd gerechtigkait kauffen wolle, das dem oder den selben, die sollich zunfftrecht vnd gerechtigkait kauffen wollt' oder wollten, vmb Sechtzehen guldin, gutter rinischer an beraitem gold, vnd nit näher (weniger) geben noch verkaufft werden sol ongeuärde; vnd ob sich begäbe, das ainer oder mer komen vnd sollich zunfftrecht vnd gerechtigkait zekauffen vermainen wurd oder wurden, So ist weiter angesehen das kainer vnnder vnns, weder Maler, glaser, bildschnitzer, noch goldschlaher, dem oder den selben, die sollich zunfftrecht vnd gerechtigkaitt kauffen wöllt oder wöllten, kain Raut, hilff, bystand, noch zuschub, weder mit gellt, noch anderm, mit nichten thun, Noch beweysen. Sonder des oder der allerding gantz müssig steen sol: wa aber ainer oder mer vnder vnns wer, der oder die wären dise obgeschriben ansehung vnd ordnung, wie vorsteet, nit hallten vnd also durch vnnser ainen oder mer verbrochen vnd überfaren wurd, der oder die selben, soviel der wären, ain yeder in sonderhaitt, So offt sich das begäbe, ainen Rinischen guldn zubuß, peen vnd strauff In die Buchßen geben vnd

verfallen sein sol onn all widerred. Doch so haben wir hier Inn vor allen Dingen ainem fürsichtigen, weysen Rautt sein Oberkayt vnd macht, Alls pillich ist, Mit nemlichen bedingten worten vorbehallten vnd vmb das aber sollichs alles destminder vergessen vnd in gutter gedachtnuß behallten werd, So haben wir das In vnnser gemain Buch vnd Register schreiben lassen vff den obgenannten Santz felitzentag a. 1471.

(Wie man die zunfft geben sol)

Bl. 6; a. 1473 [und 1512 S. Agatha]:

Erkennt Im drewundsibentzigisten Jare, wenn die maister von botts wegen der zwölffer zusammen kommen vnd wenn da gesagt wirt vnd verkundt, Es sey durch den knecht oder durch ander lewt, vnd nit da ist In der (bestimmten) Stund, der selb sol geben drey pfenig on gnad, vßgenomen, die da krangk legen oder nit hye wärent, vnd der die buß versaumbt, der sol es des nechsten botz, So er dann zu der zunfft kombt, geben on vertziehen. Thut er das nit, So hat in ain handtwerck darumb ze strauffen Nach gestalt der sach; vnd nichtz desterminder habent die zwölffer zebieten by ainem Behmisch oder by ainem pfund wachs oder mer, darnach die sach gestalt ist, Vnnd auff ain newes erkennt vnd angesehen ist, das nunfüro kainem kain vrlaub gegeben werden sol in kain weg, es wär dann, ob ainer kranck lege oder ander rechtter behestin vnd geschefft halben nit anhaim sein möchten, alles wie obsteet. Ist geschehen an Sant Agatha tag (5. Februar) anno domini 1512.

(Wann die Maister von pots wegen zusamen komen, von dem vrlaub ze geben)

Bl. 4; a. 1490, mantag nach seruacij (17. Mai):

Item wellicher ain fudert, der ainem handtwerck Schaden thutt, der oder die, Es seyen maister oder gesöllen: So sol der maister geben ain guldin; Thut das ain gesöll, So sol nichtzit von Im gehallten werden vnd In kain maister fudern, Er sey dann vmb die sach vor mitt ainer zunfft außkomen Nach gestallt der sach. Allso auff mantag nach seruacij (17. Mai) Im lxxxx. Jar, da ein hantwerck bey ainander waz.

(Ob ainer wider das hanthwerck arwaite)

Bl. 5:

It. wer sach, das herkam zemarckt ainer mit glaß, Es wär fensterglaß oder trinckglaß, wellicher dann dartzu kumpt vnd mit ainem da redt, ob es vail sey, der sol den andern darczu sagen, ob sy mit anhangen wöllen, wellicher dann nit will, der soll sich seins taills vertzeihen. So mugen dann die andern, ainer oder mer, wol Ihren fromben suchen onn der andern Irrung; auch mer, ob ain ainem gezillt hett oder angedingt hett, der sol auch Den andern verkünden lassen darczu. Deßgleichen vmb fürnuß, vmb farb oder ander sach, die ainer her pracht, das dem handtwerck zugehörtt, zu nottorfft auch vmzesagen dann vngeuärlich.

(Ob ainer herkäm mit glaß oder farb)

Auch ist erkennt, wann ain gast herkumbt, Es sey mit farb oder mit glaß, wie das genannt ist, zu wellichem maister der kumbt, der sol das pringen an ainen zwölffer oder an ainen Büchßenmaister, der sol dann nach dem zunfftknecht schicken vnd sol lassen vmbsagen, wellicher dann nit kumpt vff die stund, alls man Im sagt, der sol nicht darnach an

demselben kauff anligen, Vnd sol man dem knecht geben acht pfennig. Oder zu wellichem maister man kumbt, der hatt auch volle gewallt, vmbzesagen, oder vmb die ding mit dem knecht zeschaffen vmb zesagen.

(Ob farb oder glaß her käm.) Vgl. 72 [b] Bl. 194 (an des haill Creistag [25. Dezember] 1490).

Bl. 13; a. 1498:

Item es ist zewissen, das ain merung ist wordenn am sundag vor mathie (25. Februar), das ain ieder maister sol siczenn, wie die schilt nach ain ander stand, oder wie ieclicher nach einander in das hantwerck ist kumen. Auch wann mann ain merung fellen will in ainem hantwerck, so sol kainer nichcz nit redenn, kainer in sein merung, noch sunst auch nichcz nit. Wellicher der wer, der söllichs yberfier, als oft er das dut, so söl er geben 3 Pfennig (nachtr. durchgestrichen, vgl. unten) on gnad vnd ist also erkent in dem 98 jar ainem ersamen hantwerck.

(wie die mayster sitzen)

Item Es ist erkant an (statt) der straff der 3 d (Pfennig) ain Pfund wachs vff den nechsten sontag nach dem obristen (= epiphania Domini). Anno 38 (7. Januar 1538).

Bl. 11; a. 1501:

Item es ist zewissen, das die Erber maister des hantwerck der glasser sametlich vnd ainhellicklich ains sind worden, als vff Sant peters vnd Sant pauls tag (29. Juni) anno Im fünftzehestehundert vnd ain Jar, vnd ist dem also: wa man nun hiefür an glas wurd bedurfen, es wer ainr, zwen, drey, mynder oder mer, die selben sollent den andern dartzu verkönden, Ee vnd der furman hinweg fert; vnd

welcher dann der wer, der nit frimen (befördern, handeln) welt, es wer mit gelt oder on gelt, der selbig sol die andern maister, es wär ainr, zwen, drey, mynder oder mer, vnbekömbert lausen vnd sich des selbigen glas gantz frey verzeichen. Item me ist zewissen, ob ain maister oder seyn diener zug auff ain hütten, von dem selben maister oder sein diener sollent die obgenanten maister des hantwercks der glasser In kain weg, weder mit kauffen noch bestellen noch durch den furman gehindert werden. Item wa (sofern) aber ainr, zwen, mynder oder mer der artukel ain vberfier oder tret, der selbig sol gestraft werden nach gestalt der sach vnd nach erkantnuß ains ersamen hantwercks. Auch mer ist erkent worden ain helligcklich —, das sollich strauff oder, was die artukel berürt, das sol beleiben onn verwagert In ains Ersamen handwercks straff, vnd sol diser handel In kain weg nitt weyter gezogen werden von ainem ersamen hantwerck.

Bl. 15; a. 1506:

Vff Sonntag nach agatha (8. Februar) a. d. 1506 — Ist durch ain gantz hanndtwerck angesehen vnd ernstlich zuhalten erkennt worden, Das nunfürohin dehain (kein) Maister, weder von Malern, glasern, bildhawern noch goldschlagern, kain tagwerck nit arbaiten sol, weder durch sich selbs noch seine gesellen, zu kain weys noch weg. Welher das vberfuere, als offt das beschech, der sol von ainem guldin Reinisch ainem handtwerck zu pen zegeben verfallen sein, die on alle genad vnabläßlich zubezalen, vnd dartzu nach gestallt der sach darumb gestrafft werden. Ob aber ainem oder mer Irer armut halben so groß daran gelegen wäre, das er sich on das tagwerck nit behelffen möchte, das mag

er an ain handtwerck langen lassen. Sicht denne das ain Erber handtwerck gut an, So mag man Jme das nach gestalt der sach vergönnen oder nit.

(Vom tagwerck zu arwayten)

Bl. 14; a. 1507:

Anno ym 1507 ten jar als auff sontag decollacione joh. baptiste (22. August) ist erkent worden uon ainem handwerck der malleren: wan ainer vnssers handwercks gerechtikaytt kaufft umb 16 guldin, so sollent bischenmayster (Büchsenmaister) beuor geben 1 halben guldin vnd nit me. — Item mer ist erkant worden, ob ainer uon schmiden oder uon den sattlern vnsser gerechtikaytt erkaufft vm 6 guldin, als gewenlich ist, So sollent die bischsenmaister beuor geben 1 ortt vnd nit mer. Item mer, ob der unsseren ainer des handwercks gerechtikaytt empfingk vmb 1 gülden und 1 pfund wachs, so sollent die bischssenmayster nichs beuor geben (vgl. Bl. 1; a. 1471).

Bl. 15; a. 1514:

It. ain handwerck uon mallern hat erkant vnd gemacht, das die fier jüngsten mayster sollen die totten tragen. Wellecher nit tragen welt, der mag ain anderen bestellen, vnd wellicher widerwertig wer vnd welt nit tragen oder ain an seyn stat wolte stellen, der soll aim handwerck uerfallen sein ain halb pfundt wachs. Doch in dem allem ist erkant worden, wa ain sterbent oder pestilentz wer, der selbig kainer nichs uerpflicht ist zu tragen. Ist erkant vnd geschehen am montag nach vitj (19. Juni) a. 1514 ten; oder wa ainr nit hie wer, ist auch nichs schuldig ze thun.

(Dotten zu tragen)

Bl. 1; a. 1516:

ain handwerck uon mallern hatt auf ze heben alle iar 8 fl. hausszins, 4 fl. Bodenzins auff ains haffners hauss vor vnsser frauen thor neben dem bechen (Bäcker) auff sant jörgen tag (23./24. April), auf s. michelstag (29. September) 2 fl. von dem hans mair, dem kornmaster bei s. stefan, anpfangen im iar 1516.

Bl. 16; a. 1517, „suntag vor Sant Margrethen, 12 tag des Hewmonats" (5. Juli): Die „Erbern Maister der bildhaver" veranlaßen, „damit Ir handwerck des bildhavens hiefür dester baß bey guten wurden beleiben möcht, — durch Jörgen Muschgat anbringen" den Beschluß, „das hinfüro kain bildhauer vber zwen knaben zu lernen mit annemen soll. Vnd es sollen auch dieselbigen zwen knaben mit ainand nit angenomen werden, sunder ainer allein; vnd wie der selbig knab angenomen wurdt, Es sey drey, vier oder fünff, byß In acht Jar halben auß oder vergangen sind, so mag der erst den andern knaben zu uerdingen annehmen vnd vor nit; vnd wollicher sollichs vberfure, alls offt vnd dick beschehen, das der selbe von ainem Erber handwerckh der maler soll gestraufft werden. — dann durch die vile vnnd vnmaß der knaben, so byßherr werend gelernet, were Ir handwerckh des bildhavens groß beschwerdt vnnd gehindert worden. Vnd auff sollichs haben wir mit bottlicher beger angeruft die Ersamen vnd weysen vlrichen appt vnd hansen lutzen, goltschlager, baid der zeit vnsre zwelffer, mit sampt ainem Erbern handwerckh der von maler, das dann dartzumal volkomenlich bey ainander gesamlt was, — ainhelyklich Erkennt" ꝛc. Strafe

der Überschreitenden: „4 fl. S. Lucas in di bychs zu zahlen".

Bl. 18: a. 1517, Suntag vor sant Margrethen der h. Junckfrawen (5. Juli). Die Glaser veranlaßen das handwerkh der Maler, zu der Verordnung, „das ain glaser Maister sol hinfür — nit mer dann ain lerenknaben soll auffnemen vnd denselben nit mer dann 3 Jar soll lernenn vnd diese 3 Jahr kainen soll mer aufnemen." Strafe der Überschreitenden: wie oben.

Bl. 19: a. 1517, suntag Cantate nach Ostern (10. Mai) — die Glaser, so Jr Glaßwerckh herbringen, sollen dasselbe an kainem wuchenmarkt, sondern nur an den vier gefreyten marckten Im Jar fail geben (S. Vlrichs kirchweyhen, S. Vlrichstag, Michaelis, Weyhenechten).

Bl. 19: a. 1517. Zu der Zeit was burgermaister die Herren Jorgen Langenmantel und Ludwig Hofer. In vnsrem Handwerckh zwen zwölfer:

vlrich appt, maler vnd Rathgeb,
hanns lutz, goldschlager.

Bl. 11; a. 1522:

Erkannt, Wann sich begäbe, das hinfüro ainer das handtwerck kauffen vnd annemen wurde oder wöllte, der selbig soll sich ains Handtwercks allain, wölches er vnder den vieren gelernet hat, vnderziehen vnd gebrauchen vnd sich der andern aller muessigen vnd entschlahen. Doch sollent die maister, die yeczo verhanden sind, hier Inn nit begrüffen, sonnder ausgeschlossen sein. Anno 1522 am sontag nach Exaltationis crucis (21. Sept.). — Nachtr. durchgestrichen.

Bl. 12; a. 1522 (21. Sept.):

Weyter so hat ain erber Hanndtwerck erkant —, wa sich begabe, das ainer oder mer kamen, die die zunfft zu erkauffen oder zu empfachen begerten vnd der vier hantwercker kains köndten oder erlernett hetten, denselbigen soll man weiter nit leihen, dann zunfftrecht, Es wäre dann sach, das die selben die leren Jar erstan wölten, das selbig dann allwegen zu ains yeden guten willen stan söll. — Dat. wie oben. Vgl. 72 [b] Bl. 194; dasselbe mit dem Datum sundtag (nach) Vyti Exultacio s. a.

Bl. 21; a. 1537, 1. Juli: — Erkannt, das nunfürohin kain Maister oder derselben gelassne wittiben, So werckhstatt haben, weder durch sich selbs, noch ainich werckhleut, verwandte, oder yemands anndern — vmb kainerlay Arbait, weder haimblich noch offennlich: bitten, werben, lauffen, oder durch mitl personen hanndlen, noch bestellen lassen soll. — Strafe: 4 fl. —

Vnnd darzu dem oder denselben verprechen Inn zwaien Jaren, den nechsten nach sollichem überfaren, nit allein zu ainichem freien oder gefrimbten bley, glas, oder ainicherlay annderer kauffmanschafft, zu bemeltem hanndtwerckh gehörig, nit gesagt, Sonder auch kain taill oder gemainschafft weder mit noch on gellt daran oder dar Inn nit gelassen noch verfolgt werden.

Wellicher Maister oder wittib aber dise Erkanntnus mer dann ainmal überfaren vnnd die sach so gar gefarlich halten wurde, In deme vnnd allem anndern, alls obsteet, will Ime ain Erber Hanndtwerckh gegen sollichen verprechen vnnd vngehorsamen yeder Zeit nach gestallt vnnd gelegen-

hait der sachen die obgemelt Straff zu Erweitern, zu meren vnnd zu mindern vorbehalten vnnd damit ainem yeden — gewarnet haben.

Bl. 22 und 23; a. 1537, 4. September: Der Rat von Augspurg hat vnnser begern erkannt, doß kain lediger die zunft erhalten soll, es habe der zufor Ein Elich weib genommen.

Damals bürgermaister: Herr hanns wellsser, mang Jacob seytz; bei vns zunftmaister: herr wilhallm Seyssenhoffer, bernhart Thoman, baydt Zunfftmaister von schmiden, vnd von mallern sindt gewessen mit Namen: Herr hanns Lutz, goltschlager, Ein Radgeb, vnd hanns braun, glasser, baydt diser Zeit zwölffer, vnnd sinndt in ainem Radt auff dissem dag die Ersamen Herrn von schmiden zu vnns gestanden, vnnd sinndt mit vnns von Mallern ainhellig worden In Einem Ratt — —.

Bl. 24; a. 1542, 3. Februar: Die 2 zunftmaister mit 2 zwölfern von den schmiden, mit namen Wilhalm Seysenhofer, blattner, bernhart thoman, sporer, Hanns Schuchster, Schwertfeger, Hanns Eggelberger, Hufschmid, vertragen sich mit den 2 zwölfern: hanns lutz, goldschlager, des Rats, vnnd Jörg Sorg, maler, als vorgennger der erbern Maler, Glaser, bildhawer und goltschlager, der strittigen Hanndlungen halben vnd lautet der vertrag, das die 2 gleichlauttenden Zedel, anno 1495 Jar, So die vier ordnete Herren: Mit namen Anthone Sach, Paulus buggenhofer, Martin Funckh vnd Jacob gaßner, all burger vnnd des Rats zu Augsburg —, das die erbern von maler wol macht vnd gewaldt haben sollen, ainem Jegklichen Ir

gerechtigkait zu kauffen geben, der Inen annemlich ist, In der gestalt, das er sey Elich geboren von vater vnd muter vnnd kainer herschaft leibaigen, auch sein lern Jar verdient hab —; nachmalß mugen sy In wol arbaitten lassen, das er an seiner narung nicht verhindert, doch soll es dem Rechten Zunfftmaister oder seinem verwalter angezaigt werden, alß dann zu der zunftmaister gelegenhait In zu erfordern auf des Schmid haus, wann er ain bot (gebotene Versammlung) mit Sampt seinen freunden vnd besitzer hat, so sollen die zwen vorgennger mit Im hinauf gen vnd alda sein zunfft vor dem rechten zunfftmaister von Schmiden oder vor seinem verweser entpfahen vnd allda angeloben, wie gebreuchlich, doch soll er bemelter zunfft nichts zu thun schuldig sein, weder haller noch pfennig —. Strafe bei Zuwiderhandlung.

Bl. 27; a. 1548, 10 März:

Dem Glaser Jerg Hamer, welcher angezeigt wurde, weil er zwe leden (Kaufläden) In gegenwertigem Reichstag halte, wird dieß vergönnt, doch nur für die dauer des Reichstags. Darnach solle er wieder nur einen Laden haben.

Allerlei Beschlüsse, Klagen, Strafen u. A. in 72ᵃ und 72ᵇ:

72ᵃ, Bl. 91:

1492, sant mathes tag (24. Februar oder 21. September), Hanns kron gestraft von jörgen hamerß wegen vm 1 fl. vnn, die weil er den Gulden nit geit, so sol er auff vnßere stuben nit kumen, man schück denn nach im. — Nachtr. durchgestr.

72 c, Bl. 91; s. a. (neunziger Jahre):

Maister Conratt heberlin, der glasser, ist ainem hantwerckh schuldig 1 fl., 15 xr., dar an soll er all kottemer (Quatember) geben ain ortt aintz guldin vnn waw (wofern) er das nit dett, so sol dem hantwerck das gelt altz verfallen sein; vnn die erst kottemer sol auf die pfingst an gan vnn bezalt werden. — Nachtr. durchgestr.

72 c, Bl. 91; s. a. (c. 1494):

Endris miller, goldschlacher, ist schuldig ain halben guldin vnn 6 xr. ainem hantwerck für ainen spieß. — Nachtr. durchgestr.

72 c, Bl. 77:

A. 1494, palſ kertag (25. Januar). Maister iacob zan gelobt, nichts zu thun oder zu unterstützen, was dem Handwerk ungünstig sei, — vnd ob das beschech, daß im ain ander ain arbet andinget vnd den zu heret (zugehörte), die wider ain hantwerck werden, so sol er die selb arbet nit machen.

72 b, Bl. 76:

A. 1496. In diesem Jar hat Man denn zunfftmaister an hebenn zu schennckhenn vnd wie dann jtz breulich ist. (Eine irrthümliche Angabe, denn im Verzeichniß der zugelassnen Lernknaben, 72 c, Bl. 31, findet sich schon vom Jahre 1490 die Bemerkung: „an dem tag, da man dem zunfftmaister schanckt". Immer = 18. Oktober.)

72 b, Bl. 77:

A. 1497, Montaag In denn pfingstfeierttagen (15. Mai). Jörg Hamer, der altt, verantwortet sich von seins Jungen wegenn, stumers sun, seines gedings halbenn.

72°, Bl. 92:

1497. Jörg hamer der alt gestraft vm 1 Pfund wachs des hanns osten wegen.

Ibid.

1497, Jörg vetterlin gestraft von des betters geslers wegen am mentag in den pfingstfeurn (15. Mai) vm 1 Pfund wachs. — Nachtr. bem: „ist zalt" und durchgestr.

Ibid., Bl. 97:

1497. hannz kronn begehrt gnad von seiner forigen straf wegen, erhält gnad, sol aber ain ortt ains fl. geben jnnerhalb ain manotz (Monats). — Nachtr. durchgestr.

Ibid.

1497. Volrich apt gestraft 1 Pfund wachs von des vcz stainmitz wegen mantag jn den pfingstfeiern (15. Mai).

Ibid.

s. a. (doch wohl 1497): Maister conratt sultzer ½ fl. von des Junckhen hammers wegen des aichhanns. — Nachtr. durchgestr.

Ibid., Bl. 92:

1498, narcysendag (5. November): Ausgaben für Erweiterung der stube, klaiber- und mauerwerck ꝛc.

Ibid., Bl. 91:

1498. Conrat heberlin, der glaser, gestraft vmb 1 Pfund wachs uon des laux mairs wegen. — Nachtr. durchgestr.

Ibid., Bl. 92:

1499. Item es ist ze wis, das vns ist schuldig barbel feltenneferin 10 xr. kotemer gelt auf s. iacobstag (25. Juli). — Nachtr. durchgestr.

72 b, Bl. 195:

1499. Sundtag bartelmestag (25. August) zu wissen Maister kanirat vnnd maister Erhart heberlein, das maister Erhart kain glaß soll vor sein haus fail haben, so er Ein ladten hat, wenn zu Augsburg Kirchweih.

1499. Sundtag vor S. Gallen (13. Oktober) hinfüran kain buß soll nachgelasen werdenn, dann der Erst maister wirdt.

72 b, Bl. 194:

1500. bott am sundtag vor martinj (8. November). Erkanndt, das mann das gelltt an denn Jacob von Speir fottern soll —. Dut Ers Nit, So soll er nit zu vnns auff die stubenn nit gann.

72 c, Bl. 75:

1501, mondag noch michelen (4. Okt.) hat maister gebhartt, goldschlager zu vlm, vnß für bracht in klagß weiß durch jacop von Speyr, glaser, wie daß Lorencz steyb, vnd ludwig axster, bayd golttschlagergesellen, haben geschriben ain brieff ainem ersamen hantwerck, maister vnd gesellen zu vlm, den golttschlahern, darin sich maister gebhartt sich beklagt, er sey in solichem schreben geschemziertt. Dar zu sagt lorenz steyb nein zu solichem ludwig axster. lorenz hatt mitt im red gehabt, ob er nitt wellt schreiben von der bruderschaft gen vlm, oder ob er sein gelt gern ließ for lon werden. vff sollichß sagt ludwig axster nein, er soll schreiben im auch von der bruderschafft wegen, weytter hatt er Im nitt befollen, hett er aber geschriben von maister gebharttß, wegen wenn nitt, wisse er woll auch fyl guthaitt wegen maister gebharttß, Im oder ainem frumen maister

ongern schen-czir-wortt Schreiben, solichß alß waß bekantlich lorencz steyb vor ainem ers. hattwerck der maler. vff solchs gab lorencz steyb zu anttwor durch maister vrlich abtt maler, er hatt geschriben maister vnd gesellen von der bruderschafft wegen vnd nit von maister gebharß wegen, solch zug er sich vff den brieff, den maister vnd gesellen von im hetten zu vlm.

Ibid., Bl. 61:

1501, suntag occolj (14. März). Vlrich kicklingen hat das bott begert von den zwölffern — klagt ob dem Jakob von speir — hat sich ain hant (werk) ain gedenken genommen biß ostern.

Ibid., Bl. 62:

1501. Jac. von speir durch den beirlin Im reden ließ wie sach wer, das er von seinem hantwerck gestraft wer worden ꝛc. am suntag occolj (14. März). — Nachtr. durchgestr.

Ibid. Bl. 97:

1501. Vlrich kicklinger 1 ß wachs an s. johanns tag des Täuffers tag (24. Juni). — Nachtr. durchgestr.

Ibid., Bl. 90 (vgl. Abschr. 72 b, Bl. 195):

1504, suntag ocolly (10. März). — Maister adolf kistler ist verdacht worden, wie das er gesellen halt, die im nit zu stand, wider das hantwerk der maller arwait. Des hat er sich enttrett vor dem hantwerck vnn hat gesagt, er wöllt söllichs wieder ain hantwerck vngern donn (thun) vnn wer jm wol zu gestanden vnn hab sich söllicher arwait nit wöllen annemmen wider ain hantwerck, vnn gesagt, er well vns donn, was vns lieb sey.

Ibid., Bl. 91 (vgl. Abschr. 72 b, Bl. 196):

1504, suntag ocolly (10. März). — Erkannt —, wie datz der Casper, des alten Hamers Lernknecht, — ainem hantwerck ain brief bringen soll, da (daß) er eelich geboren sey, — biß auf sant michels tag negst künftig sollichem ist er nit nachkumen — erkent, alleweil vnn er söllichtz nit brin (bringe), so sol in kain maister halten bei—straf.

Ibid., Bl. 4:

A. 1504. gestraft maister hanns beirlin von ains knaben wegen vmm ain guldin vnn 17 kreitzlin. Nachträglich durchgestrichen.

Ibid., Bl. 4: s. a. (vermuthlich 1504):

Gestraft Conrat heberlin altz von aines frefels wegen, den er begangen hat auf der stuben in maß wie es an der Daffel stat ꝛc. — Nachtr. durchgestr.

Ibid., Bl. 4:

1505. Maister Marcus[1] (?) preslor gestraft ains freffel wegen. — Nachtr. durchgestr.

Ibid., Bl. 42:

1508. — Matheis tir (?) gestraft von des lon — hamers wegen. — Nachtr. durchg. — Ders. um ½ Pfund von des gliers wegen.

1508. — Jacob von speier gestraft des jerg gliers wegen. — Nachtr. durchg.

1509. — Conrad sulzer gestraft um 2 fl. und 2 Pfund wachs. — Nachtr. durchg.

---

[1] Vielleicht: Cyriacus.

Ibid., Bl. 43:

A. 1510. freytag vor sebastian (18. Januar). Maystêr erhart heberlin hat s. tochter erfoderett vnssers handwercks gerechtigkaytt, — merung, das man ir sollichs nit wellen verzeychen —, das in der gestalt, wa ain handwerck erfier, es wer yber lang oder kurtz, das ir vergangner man oder sy ausserhalb disser stat augspurg bürgerlich werent gesessen, das sollichs leychen der zunffgerechtigkaytt soll als ob vnd nichs sey, vnd vmb sollichs ist erhartt heberlin fürgestanden vnd fürgehalten, das s. Dochter vnd s. tochterman niendert an kaim endt bürgerlich sey gesessen, als ym wissent sey vnd in s. tochter affra hab entschayden ꝛc. — Nachtr. drchgstr.

Ibid., Bl. 1:

1513. Item ze wissen, das ain handwerck von mallern, glassern, bildschnitzern vnd goldschlagern sindt bey einand gewessen als auff der hayligen drey kinigen tag (6. Januar) vnd ist ain merung geworden durch ain handwerck, das nunhin füran als auff den tag, so man die bürgermaister wellt, so soll ain handwerck ain yettlichen zwelffer zu verzeran geben 20 xr. Vnd das selbig gelt statt in ir yettweders macht zu verzeran auff den selbigen tag bey den schmiden oder bey ain handwerck.

Ibid., Bl. 90:

1515. Man hat gerechnet mit dem starnwadel (?) am freytag nach — (unleserlich), ist uns schuldig blieben alle rechnungen.

Ibid., Bl. 64:

Es ist ain pott gewessen am Sonntag vor gallij 15. Okt.) a. 1525 ist auf beliben (?):

Conratt sultzer,
Gregorj erhartt,
augustin schmucker,
hannß wolff strigl,
hannß burckmayr,
Jerg prey,
marx settelin,
lionhart lindemayr.
— Nachträglich durchgestrichen.

Verzeichniss der Gerechtigkeits-Verleihungen.

1487—1548.

Die Aufnahmebedingungen.

72 b, Bl. 23 und Abschrift von 1566, Bl. 53: 1542, 16. Dezember. Erstlich ist zu wissenn, wann Ein Erberer maister vnnsern hanndtwerckh von Maller gerechtigkaitt kauffen wolltt:

1) Soll ihm der brauch fürgehalten werden vnnd soll er zahlen 16 fl. Rheinisch in goltt vnnd 2 Pfund wachs (früher 1, nachtr. durchgestr. und ersetzt mit 2), für 1 Pfund 8 xr. Darnach soll Jme gelichenn (verliehen) werden.

2) Welcher der, oder von wegen Einer zunfft genosin, oder alls die Elter Jr gerechtigkait seines (?) sun, oder anstat seines Dochtermans des hanndwerckh zu Empfanngenn begerttenn, so sollen Jnenn In alweg des allten herkhumen vnnd brauch furgehaltenn werdenn, wie das alt bichlen ver-

mag, vnnd Nachmallen, wann Ein Erber hanndwerckh Ein genugenn hat, So ist der selb schuldig 1 fl. reinisch In golt und 1 ℔ wachs, ist 8 xr. Nachdem soll Inenn gelichen werdenn.

3) Ist zu merkhenn, alls wir von maller der Erst thaill, vnnd die vonn schmidtenn, der annder tail, des geleichenn die von sattler der drit thail. Die sein Inn drej taill gethaill, Jecklichen seinen gepuren thail, der schatzungenn halbenn 2c. Wann Ein taill seines hanndtwerckhs Notturfftig wurdenn, das die selbenn nit mer schuldig sein soll zu geben dann 6 fl. Reinisch in golt vnd 1 Pfund wachs.

Vorbemerkung.

Im folgenden Verzeichniß gehören immer zwei Seiten zusammen. Die Orientirung ergibt sich leicht aus den Überschriften und aus der Nummerirung am innern Rand jeder Seite.

Wo der Wortlaut der ersten Abschrift (27 b) zitirt wird, steht im ferneren Verlauf immer nur der Eintheilungsbuchstabe der Überschrift: k, statt zweite Abschrift (und Fortsetzung) immer nur: i; wo beide Abschriften, als unter sich übereinstimmend, angeführt sind, bloß: Abschr.

Orig. = Original.
f. = fehlt.
Nachtr. durchg. = Nachträglich durchgestrichen.
erh. d. Ger. = erhält die Gerechtigkeit.

a. Jahr	b. Tag (alte Datirung)	c Tag (neue Dat.)	d. Name des Künſtlers	e. Geſuch um Verleihung	
1487	an ſant gallendag	16. Okt.	Jörg furttenagl	begehrt und erhält die Gerechtigkeit um die Gebühr von 16 rhein. fl. in Gold	1
1488	„ ſundtag (occolj)	9. März	Hanns kron	„	2
1489	„ ledare	16. „	Hans oſt von meitting	„	3
s. a. (zwiſchen 1489 und 1498)	„ ſant Eufemia, der h. junckfrawentag	16. Spt.	augeſtein ſchmucker	„	4
1492	Sundtag noch ſonndt thomastag des 12 potten	23. Dz.	Linnhart ſtrobmair (Abſchr. ſtromair)	„	5
1493	an dem Neuen Jars abenn	31. „	Jörg Burckart	erh. d. Gerecht.	6
„	„	„	Jörg Hamer, des jungen Jörg Hamer ſun (Abſchr. J. H., der Jung)	„	7
s. a. (zw. 1489 u. 1498	ſ. jergentag	24. Ap.	ſtef ſchwartz	„	8
1498			hanns wolf ſtrigl, maller	„	9

	f.	g.	h. Vgl. in der ersten Abschrift und Fortsetzung (72b)		i. Vgl. in der zweiten Abschrift und Fortsetzung (ohne Signat.)	
	Besondere Bemerkungen	Vgl. im Original (72°) Blatt:	α. (Verzeichniß der Verleihungen) Blatt:	β. (Verzeichniß der in den Ordnungen eingeschriebenen Meister) Blatt:	α. (Verzeichniß der Verleihungen) Blatt:	β. (Verzeichniß der in den Ordnungen eingeschriebenen Meister) Blatt:
1	vnd wenn er angelangt wurd von ainem oder mer, das Er anderst waw (wo) burger wurd, das ain hantwerk kain schaden habe, weder an der zunft noch mit dem gelt, das Er darvm auß hat geben.	2	25	fehlt	55	fehlt
2		62	8	"	58 (hier: kram)	"
3	er sol das hantwerck nit treiben, biß das er burgerrecht erlangt, vnd ist ain lediger gesel gewesen.	"	"	"	55	"
4	Seine eheliche Geburt verbürgt: „Jörg ryglers haußfrau, des schmuckers tochter." Dazu wird noch die Bürgschaft ihrer Schwester „zu reytlingen" verlangt. Mit Schmucker anwesend: hans endorffer, hans der laimlin, der alt wanner und pfefferlin.	3	f.	"	f.	"
5		61	28	"	58	"
6	seines Vaters.	62	29	"	59	"
7		"	"	"	"	"
8	hatt bartzalt (Abschr. bezalt).	3	25	"	55 (a. 1498)	"
9	In aller Maß wie sein Vatter.		26	16	56	24

a. Jahr	b. Tag (alte Datirung)	c. Tag (neue Dat.)	d. Name des Künstlers	e. Gesuch um Verleihung	
1498	sundag nach sant felicitas dag	11.Mz.	hans luz, goldschlager, vnser zwelffter	begehrt und erhält die Gerechtigkeit um die Gebühr von 16 rhein. fl. in Gold	10
1498	sundag nach sant iacobs dag	29.Mz.	hans burckmair	hat geben 1 fl. und 1 Pfd.Wachs	11
1498	sundag nach s. bartholomeo dag	26.Aug	Leo Maurer	erhält die gerechtigkait	12
1499	an dem neuen jar dag	1.Jan.	Lienhart Hamer	"	13
1502			Vlrich maurmiller, maller	"	14
1503			Liennhart beckh, maller	"	15
1506	suntag vor dem auffartag	17.Mai	Endriß miler, glaser	"	16
"	"	"	peter stainmair	"	17
1507	s. bartolmeustag	24.Aug	maister mates tuer (Abschr. I [h]: tuxer, Abschr. II [i]: Dyrr).	erhält die zunft	18
1509 und 1510	suntag vor s. Sebastiantag freitag vor s. Sebastiantag	14.Jan 17. "	maister erhart heberlin	fordert die gerechtigkait	19
1510	sontag nach vnßer frawen hymelfat	18.Aug	hanss grauff (Abschr. Graf, Glaser)	erhält die gerechtigkait	20

	f.	g.	h. Vgl. in der ersten Abschrift und Fortsetzung (72 b)		i. Vgl. in der zweiten Abschrift und Fortsetzung (ohne Signat.)	
	Besondere Bemerkungen	Vgl. im Original (72 a) Blatt:	α. (Verzeichniß der Verleihungen) Blatt:	β. (Verzeichniß der in den Ordnungen eingeschriebenen Meister) Blatt:	α. (Verzeichniß der Verleihungen) Blatt:	β. (Verzeichniß der in den Ordnungen eingeschriebenen Meister) Blatt:
10	(hat genummen frantzen goldschlagers — wittib)	4	25	16	55	24
11	(d. h. so viel als: er hat die Gerechtigkeit erworben, denn eines Meisters Sohn hat die genannten Abgaben zu leisten, wenn er die Zunft empfängt, vgl. S. 485)	4	"	"	56	f.
12	—	4	26	"	"	"
13	—	61	28	29	f.	"
14	—	f.	f.	16	"	24
15	—	"	29	16	59	24
16	—	4	26	16	56	"
17	—	"	"	"	"	f.
18	—	5	"	"	"	"
19	seiner tochter. Nachtr. durchg.	43	f.	f.	f.	"
20	—	"	26	16	56	"

a. Jahr	b. Tag (alte Datirung)	c. Tag (neue Dat.)	d. Name des Künſtlers	e. Geſuch um Verleihung	
1510	ſontag nach vnſer frawen hymel fat	18.Aug	ulrich apt, maller, Jacob „	erhält für ſeinen Sohn: die gerechtigkait	21
„	„	„	Sebaſtian loſcher, bildhauer,	erhält die gerechtigkait	22
			Jorg luz, maller,	erhält die Gerechtigkeit, hat zuerſt 2 fl. einzuzahlen, dann zu Quatember in der Faſten 4 fl., zu pfingſten Quat. 4 fl., auf ſ.michels tag 6 fl.	23
„	afftermontag vor lionardy	5.Nov.	ludwig agxſtern	erhält die gerechtigkait	24
„	„	„	Thomann clauſſ wainziecher	„	25
„			Florann Giltlinger, glaßmaller,	„	26
1511	mittwuch noch mathie (Abſchr. Mittwochenn Mathie)	26.Feb.	Conrat ſultzer hannſen präunnen, (Abſchr. braunn, vnſer zwelffer geweſſen)	erhält für ſ. Stiefſon: die gerechtigkait	27
„	ſonntag (? nach) judica	20.Apr.	hans beyrlin, der jünger,	erh. d. Ger.	28

	f.	g.	h. Vgl. in der ersten Abschrift und Fortsetzung (72 b)		i. Vgl. in der zweiten Abschrift und Fortsetzung (ohne Signat.)	
	Besondere Bemerkungen	Vgl. im Original (72 a) Blatt:	α. (Verzeichniß der Verleihungen) Blatt:	β. (Verzeichniß der in den Ordnungen eingeschriebenen Meister) Blatt:	α. (Verzeichniß der Verleihungen) Blatt:	β. (Verzeichniß der in den Ordnungen eingeschriebenen Meister) Blatt:
21	—	43	26	16	57	f.
22	—	〃	〃	16	〃	24
23	—	6	27	〃	57, 58	24
24	—	5	27	f.	57	f.
25	,hat zu der Ee genommen anna, cassper magerbainen uerlassen wittwy	〃	〃	〃	〃	〃
26	—		30	16	60	24
27	—	6	28 (vgl. 29	und 16)	58	〃
28	,die er hab von seinem Vater	〃	29	29	59	f.

a. Jahr	b. Tag (alte Datirung)	c. Tag (neue Dat.)	d. Name des Künstlers	e. Gesuch um Verleihung	
1511	sonntag judica	20. Apr	Jacob muermann (Abschr. Maurman) von Gengen, bildschnitzer (Abschr. fehlt Gengen, „vonn bildhauer"),	erh. d. Ger.	29
1511	sontag nach elizabet	23. Nov	Maister Jacob zan	"	30
1512			Maister vlrich abt, der jünger.	"	31
1514	freitag nach der esserigen mittwuch	3. März	Erhart heberlin, der alt,	erh. d. hantwger.	32
"	sontag nach Veitstag	18. Jun	Maister adolff kistler	"	33
"	sontag nach sant Veitstag	"	hans thoman	erh. d. Ger.	34
1515	sonntag vor suptj.	1. April	Jacob heckh, goltschlager,	"	35
1517	sundtag nach tem auffertag	24. Mai	Jorg sorg, maller,	"	36
"	sontag vor sant gallendag	11. Okt.	Conrat bauer, maller,	"	37
"			Thomann heberlein, glaser,		38
"			blasij harttmann uon nerdlingen (h: Nerlingen, i: Nörlingen),	"	39
1518			Sigmund haffner	"	40
1519	Sannt afera tag	7. August (oder 26. Okt.)	Marx settelin	"	41

	f.	g.	h.		i.	
			Vgl. in der ersten Abschrift und Fortsetzung (72 b)		Vgl. in der zweiten Abschrift und Fortsetzung (ohne Signat.)	
	Besondere Bemerkungen	Vgl. im Original (72°)	α. (Verzeichniß der Verleihungen)	β. (Verzeichniß der in den Ordnungen eingeschriebenen Meister)	α. (Verzeichniß der Verleihungen)	β. (Verzeichniß der in den Ordnungen eingeschriebenen Meister)
		Blatt:	Blatt:	Blatt:	Blatt:	Blatt:
29	,die er hott von seym weib.	6	29	(16 a.1512)	59	(16, a.1512)
30	seinem sun petter, maller.	"	30	(16, a.1512)	60	(16, a.1512)
31	aines hantwercks seines vaters.	7	"	f.	"	f.
32	seines sun hansen.	"	"	"	"	"
33	seym sun hannsen Daucher.	"	30 u. 31	60	61	"
34	seines Vattern.	"	31	f.	"	"
35	—	"	"	"	"	"
36	—	"	"	16	"	24
37	—	"	"	"	"	"
38	—	f.	33	"	63	"
39	—	7	31	"	61	f.
40	,die Er hatt von frawen walpurg knopffen (h: walpurdt, i: knöpffin).	8	32	f.	62	"
41	—	"	"	f.	62	"

a. Jahr	b. Tag (alte Datirung)	c. Tag (neue Dat.)	d. Name des Künstlers	e. Gesuch um Verleihung	
1519	sonntag nach symudt (? nach Sigismund: nach dem Symonstag:	8.Mai, 30.Okt.)	Jörg Strebel, der maller (h: strebell, i: Ströbel),	erhält die gerechtigkait	42
1520	sonntag nach jacoby	29.Juli	Martin Erhart	"	43
"			Michel apt	"	44
"			Sebastian Schwab von niernberger, von maller. (i: Goldschmied von Nürmberg),	"	45
"	Suntag vor galy (fehlt in den Abschr.)	14.Okt.	Der Jung gumpoldt giltlinger, maller,	"	46
"			Sygmund ost, glaser,	"	47
1522	suntag vor hyllarie	10.Aug	hans ost, glasser,	"	48
"	sonndtag vor leo	19.April (oder 6. April od. 22.Juni; vgl. Grotefend, Handb.d. h.Chron. 1872,III)	Sygmundt guettermann	begehrt die gerechtigkait	49
1523	am tag Johannis bapt.	24.Jun	lienhart Thoman	erhält die gerechtigkait	50
"	am tag Maritz	22.Spt.	Maister Ulrich Maurmyller	"	51
"	"		Lienhard Lindenmair, bildschnitzer,	"	52

	f. Besondere Bemerkungen	g. Vgl. im Original (72°) Blatt:	h. Vgl. in der ersten Abschrift und Fortsetzung (72 b) α. (Verzeichniß der Verleihungen) Blatt:	h. β. (Verzeichniß der in den Ordnungen eingeschriebenen Meister) Blatt:	i. Vgl. in der zweiten Abschrift une Fortsetzung (ohne Signat.) α. (Verzeichniß der Verleihungen) Blatt:	i. β. (Verzeichniß der in den Ordnungen eingeschriebenen Meister) Blatt:
42	—	8	32	f.	62	f.
43	von seines swechers wegen, des jungen jergen hamers. Augsburgische Zeugen der Elichen gepurt halben.	"	"	"	"	"
44	seines Vaters.	"	33	f.	62	"
45	von wegen Seiner Efrawen, Jacob aptz (i: Alts) verlassen witibe.	"	33	16	62, 63	24
46	seines Vaters.	9	33	16	"	"
47	—	f.	34	16	64	"
48	seym sun (Sygmund ?)	"	"	"	63	"
49	seines weibs, die sie hatt vonn Jr Vatter wolff strigel (Abschr. stribel), erhält aber allayn die gerechtigkait der maller.	63	34	f	64	f.
50	seines Vaters.	10	34	"	"	"
51	seinem dochtermann Symonn wagygell, glaser.	63	34	(16, a.1522)	64	(24 ,a.1522
52	—	64	35	(16, a.1522)	"	"

a. Jahr	b. Tag (alte Datirung)	c. Tag (neue Dat.)	d. Name des Künstlers	e. Gesuch um Verleihung	
1523	sontag vor andrestag (Abschr. am sonndt anndrestag)	29.Nov	hanns beck, maller,	erhält die gerechtigkait	53
1524	am Philip u. Jakobstag	1.Mai	Jörg Hamer, glaser	"	54
"	sonntag (? vor) thomanstag vor weynacht (i: am S. Thomastag)	18.Dez.	Hanns sibenach, glasser, (Abschr. Sibenaich),	"	55
1525	sonntag vor Lorentzentag	6.Aug.	Jörg probst rottennfelder	erhält die halb zunfft	56
1528			Maister gall schemel, maller,	erhält die gerechtigkait	57
"	montag nach dem pfingstag	1. Juni	amprosj spiegel von augspurg, glaser.	"	58
"			Andreas schoch, von bildhauer (i: Schockh)	"	59
"	Suntag nach phillip und Jacob	3.Mai	laux beckh, glaser,	"	60
1529			lienhart thoman		61
1530	am 15 dag maj (fehlt in der Abschr.)	15.Mai	Christoff amberger maller,	"	62
"	"	"	laux mair	"	63
"			Christoff mair, von maller,	"	64
1531	sundag vor s. gallen	15.Okt.	pauls erhart, bildhaue,r	"	65
"	"	"	hanns loscher, maller,	"	66

	f. Beſondere Bemerkungen	g. Vgl. im Original (72 °) Blatt:	h. Vgl. in der erſten Abſchrift und Fortſetzung (72 b) α. (Verzeichniß der Verleihungen) Blatt:	β. (Verzeichniß der in den Ordnungen eingeſchriebenen Meiſter) Blatt:	i. Vgl. in der zweiten Abſchrift und Fortſetzung (ohne Signat.) α. (Verzeichniß der Verleihungen) Blatt:	β. (Verzeichniß der in den Ordnungen eingeſchriebenen Meiſter) Blatt:
53	ſeines Vaters.	64	35	16	64	24
54	ſeines Vaters.	"	"	"	"	"
55	der die fötterlein (i: federlerin) genommen hat.	"	"	"	65	"
56	bar bezallt.	"	"	"	"	f.
57	—	9	"	"	"	24
58	—	10	36	f.	"	f.
59	,ſo er maiſter gregorinſ dochter hatt. — Zeugen der Ehlichkeit.	65	"	16	"	24
60	ſeines Vaters.	"	"	"	66	"
61	für ſein kind feronica.	10	"	f.	"	f.
62	,die er von ſeinem weib hat.	77	35	16	65	24
63	,ſo er von ſeinem weib anpfangen (empfangen).	"	f.	f.	f.	f.
64	—	f.	36	(16:a.1530)	66	(24, a.1532)
65	ſeines Vaters.	10	36	(16:a.1532)	"	(24, a.1530)
66	ſeines Vaters.	"	37	16	"	24

a	b.	c.	d	e	
Jahr	Tag (alte Datirung)	Tag (neue Dat.)	Name des Künstlers	Gesuch um Verleihung	
1531	sundag vor s. gallen	15. Okt.	Jörg furtennagel	erhält die gerechtigkait	67
1532	am 3 tag im märtzen (fehlt in den Abschr.)	3. Mrz	hanß ost, der jung,	„	68
„			Hanns müller, glaser,	„	69
„			Hanns Turioll (? Turcoll? Abschrift Tirol), maller,	„	70
„			Cristoff weiditz, bildhauer,	„	71
„ 1532 (? 1522. doch wohl verschrieben statt 1532)			Symon Wagiegel	„	72
1533			Jeronimus sax, von glaser,	„	73
„			Sebastian Michl, glaser,	„	74
„			Merkurius Miller, glaser,	„	75
1534	freitag nach uns. fraw lichtmeß	6. Febr.	hannß stainmetz, glasser, (h: stammotz, und fehlt: glasser)	„	76
„	An phillip u. Jacobi	1. Mai	Jerg preu (Abschr. Jörg brew und brue, maller)	„	77

	f.	g.	h. Vgl. in der erſten Abſchrift und Fortſetzung (72 b)		i. Vgl. in der zweiten Abſchrift und Fortſetzung (ohne Signat.)	
	Beſondere Bemerkungen	Vgl. im Original (72°) Blatt:	α. (Verzeichniß der Verleihungen) Blatt:	β. (Verzeichniß der in den Ordnungen eingeſchriebenen Meiſter) Blatt:	α. (Verzeichniß der Verleihungen) Blatt:	β. (Verzeichniß der in den Ordnungen eingeſchriebenen Meiſter) Blatt:
67	ſeines Vaters.	f.	37	f.	66	f.
68	ſeines Vaters.	10	"	"	"	"
69	—	"	"	16	67	24
70	—	11	"	"	"	"
71	—	"	"	"	"	"
72	von wegen ſeinem weib.	f.	38		(68, a.1527)	f.
	—					
73	—	f.	37	17	67	25
74	von wegen Seiner Hausfraw.	f.	39	"	68	"
75	von wegen ſeines weibs.	f.	38	"	"	24
76	vnd hat for mal ain knaben mit namen hannſ vlrich ſtainmetz, der wirt deſ hanntwercks gerechtigkait nit haben, wo er nit zu ſeinem dag ankam, — (in den Abſchr: hanß ſtainmetz hat ein ſun, haiſt Vlrich, der hat des hantwercks grechtigkait nit, Iſt Im aberkannt worden)	65	"	(17 : a.1533)	67	25
77	ſo er von ſeinem Vater hat.	"	38	17	"	"

a. Jahr	b. Tag (alte Datierung)	c. Tag (neue Dat.)	d. Name des Künstlers	e. Gesuch um Verleihung	
1536	sontag vor dem Balmtag	2. April	Ulrich Holtzmann, maller,	erhält die gerechtigkait	78
„			Leo Brech Eissen, von maller,	„	79
1537	mittwoch nach uns. frawentag geburt vor michell	12. Spt.	des petter zans Sun fraw	„	80
„	sundtag vor wein Nacht	23. Dez.	Asam (i: Asum) Riederer, von maller,	„	81
1538	sundtag nach dem Oberesten	13. Jan	mellcher stonmor (Abschr. stainmair, glasser)	„	82
„	manttag nach marggretentag	15. Juli	philip sautter (h: sartern, i: Sarder, bildhauer)	„	83
„	auffertag	30. Mai	der wolff hier (h: wolff Dirn, glasser, i: Wolffgang Dyr u. Wolff Dirr)	„	84
1539	zu dem neyen jar	1. Jan.	marx Vischer (Orig: Fischer), von bildhauer,	„	85
1540			hanns Hillenmann (h: hillenmair, i: Hiltenmair) von Regenspurg, von bildhauer,	„	86
„	Montag vor sannd Jacobstag	19. Juli	Jorg Zigler, von maller, (Orig.: von kermett)	„	87

	f. Besondere Bemerkungen	g. Vgl. im Original (72°) Blatt:	h. Vgl. in der ersten Abschrift und Fortsetzung (72 b) α. (Verzeichniß der Verleihungen) Blatt:	h. β. (Verzeichniß der in den Ordnungen eingeschriebenen Meister) Blatt:	i. Vgl. in der zweiten Abschrift und Fortsetzung (ohne Signat.) α. (Verzeichniß der Verleihungen) Blatt:	i. β. (Verzeichniß der in den Ordnungen eingeschriebenen Meister) Blatt:
78	—	11	38	(17: a 1534)	67	25
79	—	f.	"	17	"	"
80	Jrs kind	30	38	f.	"	f.
81	von wegen seiner Haussfrawen. (Jm Original und in i: ist hier von der Zeugschaft für seine eheliche Geburt die Rede)	66	39	17	68, 69	25
82	seines Vaters.	67	"	(17: a. 1537)	69	"
83	; sein Vatter ist hie Ein kandtengisser.	"	"	17	69	"
84	seines Vaters.	"	"	"	"	"
85	seines schwecher — (Abschr.: seinesweibs. Jm Orig. noch der Zusatz: Sein schwecher haißt Sebastian loscher).	76	40	"	"	"
86	von wegen seiner haußfrawen (Orig.: des hanss dauchers tochter).	67	39	"	"	"
87	(Abschrift: von wegen seines Weibs)	76	40	"	"	"

a. Jahr	b. Tag (alte Datirung)	c. Tag (neue Dat.)	d. Name des Künstlers	e. Gesuch um Verleihung	
1541			Jorg Lutz, der Jung, von maller,	erhält die gerechtigkait	88
"	montag vor(Abschr: nach) den Rossenn sundtag	21. Mrz	Hainrich vogtherr, (h: vochher, maller, i: Vogther)	"	89
"			Anofferus wolff, glasser,	"	90
"	an s. Nicklaß abentt	6. Dez.	Hanns felhs (h: felchs und fells, bildhauer, i: Keltz.)	"	91
1542			Sebastian Dietz	"	91
"	Montag vor Aufarttag	15. Mai	Marx Elsesser	"	92
s. a. doch wahrsch. 1542 oder 1543			Sebastian Hofer, Maler,	"	93
1543	am 21 tag maiß	21. Mai	der jung Daman heberlin (i: Thoman Häberlin)	"	94
"	4 tag deß brachmonats	4. Juni	Veytt hamer (i: Hammer)	"	95
"	4 dag Nouembris	4. Nov.	Michel burkartt	"	96
1544	freittag nach pfingstag	6. Juni	barttolome flicker	"	97
"	sunntag for michell	28. Spt.	hannß sulczer (i: Sultzer)	"	98
"	montag vor s. gallen	13. Okt.	hans thoma (i: Thoman)	"	99

	f. Besondere Bemerkungen	g. Vgl. im Original (72°) Blatt:	h. Vgl. in der ersten Abschrift und Fortsetzung (72b) α. (Verzeichniß der Verleihungen) Blatt:	h. β. (Verzeichniß der in den Ordnungen eingeschriebenen Meister) Blatt:	i. Vgl. in der zweiten Abschrift und Fortsetzung (ohne Signat.) α. (Verzeichniß der Verleihungen) Blatt:	i. β. (Verzeichniß der in den Ordnungen eingeschriebenen Meister) Blatt:
88	(Abschr: seines Vatters)	76	40	17	69	25
89	(Abschr: von wegen Seiner Haußfraw)	"	"	"	70	"
90	—	"	"	"	"	"
91	(Abschr: wie dann Sein weib der schmidt gerechtigkait hatt gehabt)	"	"	"	"	"
19	‚so er von seinem weib hatt.		40		"	"
92	—		41		"	"
93	—		"		"	"
94	—		"		"	"
95	—		"		70, 71	"
96	—		"		71	"
97	—		42		"	"
98	—		"		"	"
99	—		"		"	"

a. Jahr	b. Tag (alte Datirung)	c. Tag (neue Dat.)	d. Name des Künſtlers	e. Geſuch um Verleihung	
1545	ſunntag for ſ. Jacobstag	19.Juli	Maiſter hanns ſeieſ von niernberg (i: Steyes und Syes)	erhält die gerechtigkait	100
"	ſontag vor laurentij	9.Aug.	Schwartz hannß buebl von Salurn (i: Saluon)	"	101
"	am Dienſtag deczemriß for Weynacht	22.Dez.	moſter hanns ſtromor (i: Mayſter Hanns Stromair), maller,	"	102
1546	liechtmeß abennt	2.Febr.	maiſter vlrich graff	"	103
"	Montag in der faſnacht	15.Mrz	Maiſter veit kelchs (i: keltz)	"	104
"	ſontag nach dem aufarttag	6. Juni	Jörg ſchlecht	"	105
"	am pfingſt abermannt-tag	15.Jun	laux furtternagel (i: Furtennagel)	"	106
1547			hanſ beck, maler,	"	107
1548	montag vor ſ. veitstag	11.Jun	Vnſſer herzwelffer, Jerg ſarg (i: Sorg)	"	108
"			hanns kalchſchund (i: Kaltſchmid)	"	109

	f. Besondere Bemerkungen	g. Vgl. im Original (72°) Blatt:	h. Vgl. in der ersten Abschrift und Fortsetzung (72 b) α. (Verzeichniß der Verleihungen) Blatt:	β. (Verzeichniß der in den Ordnungen eingeschriebenen Meister) Blatt:	i. Vgl. in der zweiten Abschrift und Fortsetzung (ohne Signat.) α. (Verzeichniß der Verleihungen) Blatt:	β. (Verzeichniß der in den Ordnungen eingeschriebenen Meister) Blatt:
100			42		71	25
101	von wegen seiner Haussfrawen. Doch wieder entzogen, dieweil sein weib vor ain man gehabt, hat knyssler (i: kinstler) gehaisen. Der selb ist aussbliben. Und ob der selb wieder kom, so sol gemelter Schwartz hanns buebl an des hanndtwercks gerechtigkait kain Zuspruch haben.		43		71, 72	"
102	—		"		72	"
103	—		"		"	"
104	—		44		"	"
105	—		"		"	"
106	Späterer Zusatz: hat die gerechtigkait erfordert vor liechmessen und ist Im sein tochter Maria nach soligen Zeiten geporn, darum sy auch des hanndtwerkhs gerechtigkait hatt.		44, 45		"	"
107	mit seinem dochtermann Einhart (i: Matheis Reinhart) von Zwicken.		45		73	"
108	mit seinem sun Jerg sarg, deß lienhart becken dochtermann		46		"	"
109	—					"

Vorstellung von Lernknaben.

1480—1548.

Vorschriften.

72 b, Bl. 70 ff. und Abschr. von 1566, Bl. 155 ff: 1542, 18. Januar. (Auszug:) 1) Ein Meister soll den Jungen, den er dingen will, nicht länger als 14 Tage zur Probe haben. Will er ihn länger prüfen, so soll er dem Zwölfer die Ursache anzeigen. Erfindet er ihn tauglich, so soll er ihn in Anwesenheit zweier Meister des Handwerks dingen.

2) Ein Junge soll 3 Jahre lernen, darnach soll er wieder vorgestellt werden.

3) Sein eheliche Geburt ist durch briefliche oder mündliche Zeugschaft zu verbürgen.

4) Ein vorgestellter Junge, der des Handwerks Gerechtigkeit hat, soll einen halben Gulden und 1 Pfd. Wachs (= 8 xr.) entrichten.

5) Ein vorgestellter Junge, der die Gerechtigkeit nicht hat, soll entrichten: 1 fl. und 2 Pfd. Wachs.

6) Jeder Meister, der einen Jungen dingt, soll für das Geld gutstehen.

Zur Erklärung der Abkürzungen

im folgenden Verzeichniß.

Abschr. = Abschriften,
f. i. d. A. = fehlt in den Abschriften,
i = Abschr. I u. Fortsetzung (72 b.),
k = Abschr. II u. Fortsetzung von 1566 (ohne Signatur),
Zus. = Zusatz,
f. = fehlt,
Ortsang. = Ortsangabe,
f. i. Or. = fehlt im Original,
fälschl. = fälschlich,
verm. = vermuthlich,
Zus. = Zusatz,
nachtr. Bem. = nachträgliche Bemerkung.

Zur Orientirung dienen die Überschriften und die Nummern am innern Rand der Seiten. Vgl. oben S. 509.

a. Jahres zahl	b. Tag	c. Tag	d. Der Meister	e. stellt vor	
1480			Heinrich roch	stellt vor	1
1481 (vielleicht ver-schrieben statt 1491)	am s. gallentag	16. Okt.	Jerg hamer	"	2
1483			ieronim. elinger	"	3
"			peter praun	"	4
"	an vns. lieben frawen abent (k: An unser frawen schidung tag)	2. Febr.	meister gumpolt gült-linger (k: Giltlinger)	"	5
1485	am samßtag vor s. mo-riczentag	17. Spt.	maister frantz stribel	"	6
"			heinrich roch	"	7
1486			iacob pressIauer, der glaser,	"	8
"			hainrich roch, der goldschlager,	"	9
"			peter praun	"	10
"			maister hans beierlin (Abschr. beurlin)	"	11
s. a. (vermuthl. u. in der Abschr. 1486)			Erhart heberlin, der glaser,	"	12

	f. den Lernknaben —	g. bes. Bemerkung	h. Blatt des Orig. 72 o.	i. Blatt der Abschr. I. u. Forts. 72 b.	k. Blatt der Abschr. II. u. Forts. von 1566.
1	Cristoff lanmann (Abschrift I [i]: laminit, Abschr. II [k]: Lamanit) von aspurg (? Asperg, Abschr. i u. k: Augsburg).		31	73	158
2	laux Rieß.		33	71	156
3	michel schwingenklober (k: Schwingenkloben).		31	"	"
4	hans ost von meittingen.		"	"	"
5	hanns dreyer (i: dreist, k: Tröster).		"	"	156, 157
6	michel dreyer (k: Dreuer).		"	72	157
7	wilhelm schneider von augspurg.		"	73	158
8	kainratt (Konrad) etlin (i: Ötlenn, k: Otlen).		32	72	157
9	franz baulwein (i u. k: battelwein).		"	"	"
10	kainratt Hutter (k: Huetter).		"	"	"
11	hans negelin von vlm.		"	"	"
12	hans kölner (k: Köllner).		"	"	"

a. Jahreszahl	b. Tag	c. Tag	d. Der Meister	e. stellt vor	
1486			vlrich apt, der maler,	stellt vor	13
"	am sundag vor dem neuen jar	24. Dz.	ludwig schamgauer (i: schaingauer)	"	14
1487	am sundtag vor mitfasten	18. Mz.	Hainrich roch, goldschlager,	"	15
"			maister marx mörlin (Abschr. Mörlen)	"	16
1488	an dem neuen iar (Abschr. ohne näheres Dat.)	1. Jan.	maister kainratt heberlin, der glaser (k: Häberlin),	"	17
"	an dem dag der beschneidung kristi	"	jörg furttenagl (k: Furtennagel)	"	18
"	am suntag vor s. affera	3. August (oder 19. Okt.)	Maister ludwig	"	19
1490	suntag nach vnsers hern fronleichnams tag (Abschr. fehlt näheres Dat.)	13. Juni	maister ludwig schongawer (k: Schönnawer)	"	20
"	an dem tag, da man dem zunfftmaister schanckt (also nach 72a., Bl. 8: am S. Lukastag, dem Dintzeltag. — Abschr. ohne näheres Dat.)	18. Okt.	Maister Jacob knopf	"	21
"	an sant sefarinstag	23. Okt.	der apt	"	22
"	ann des halgen Creytztag	24. Spt.	maister gumpolt giltlinger	"	23

	f. den Lernknaben —	g. bes. Bemerkung	h. Blatt des Orig. 72 o.	i. Blatt der Abschr. I. u. Forts. 72 b.	k. Blatt der Abschr. II. u. Forts. von 1566.
13	Sigmund dendrich (Abschr. dendirch).		32	72	157, 158
14	peter gesler.		"	"	158
15	ludwig agster (i: agxster, k: Axter) von augspurg.		"	73	"
16	sein sun.	vnn ist ainemhantwerck genügsam gewessen vnn ist dem w o f (wolf) strigel verdingt gewesen (i und k: vnd hat den Wolff strigel angenommen)	33	"	"
17	hans knaus.		"	"	159
18	henslin röslin (i: Eöslin, k: Roßlin).		"	"	"
19	vlrich diettmair (i u. k: Dietman).		31	"	158
20	hanns gesslar (k: Geßler).		33	"	159
21	jörg burckhat (Abschr. burckhmair), des thoman (Abschr. damans) glasers sun.		31	74	"
22	frantz saurböcken sunn — (hier Lücke, also fehlt der Vorname. Abschr. einfach: Frantz Saurbecken).		33	"	"
23	laux frelich.		"	"	"

a. Jahreszahl	b. Tag	c. Tag	d. Der Meister	e. stellt vor	
1491	an newyen jartztag	1. Jan.	Erhartt heberlin	stellt vor	24
1491 vgl. oben 1481 (eingetr. zwischen d. Daten 1491 und 1492, aber mit anderer Tinte)	an sant galentag	16. Okt.	Jörg hamer	"	25
1492	am sundag nach mathei (Abschr. michej)	23. Spt.	Francz goltschlager	"	26
1493			jeronimus erlinger (Abschriften: der maler)	"	27
"			hainrich roch	"	28
"			hans peirlin (Abschr. Beurlin)	"	29
"			hans ost	"	30
"			maister iacob breslower	"	31
"			norlich (i: Merlchel, k: Michael) aptt	"	32
"			yeronymus nerliger (i u. k: Melchel und Michel Apt)	"	33
"			hainrich roch, goltschlager,	"	34
"			meister yerg furtennagel	"	35

	f den Lernknaben —	g. bes. Bemerkung	h. Blatt des Orig. 73 o.	i. Blatt der Abschr. I. u. Forts. 72 b.	k. Blatt der Abschr. II. u. Forts. von 1566.
24	henßlin lomor (d. h. lomaier, i u. k: fehlt der ganze Name des Jungen).		33	74	159
25	laux nieß.		"	"	"
26	marx gliczenstain.		"	"	160
27	wolfgang niern=berger (i: Nierberger, k: Nürnberger).		34	"	"
28	jörg hiczler.		"	"	"
29	siluester kriech uon vlm.		"	75	"
30	hans zörlin von vnter=meitingen (k: Zörlen).		"	"	"
31	feldin (Valentin) kibellin (i: kiblein, k: Kiblin) von spir (Speier).		"	"	"
32	jerg bring.		"	"	"
33	welflin von nierenberg.	(vgl. oben 27)	"	"	161
34	brosy schinter.		"	f.	f.
35	mattis miller.		"	75	161

a. Jahreszahl	b. Tag	c. Tag	d. Der Meister	e. stellt vor	
1493			maister danyel hopffer	stellt vor	36
"			maister gumbolt (Abschr. giltlinger)	"	37
1494			maister francz	"	38
1495			yionimus nerlinger (k: Nörlinger)	"	39
"			conratt sultzer	"	40
"			maister hans beirlin	"	41
"			Maister Conrat heblin (Abschr. heberlenn)	"	42
"	am suntag da man dem czunftmaister senchet	18. Okt.	Maister hanns holbon (Holbein)	"	43
1496			vnser zwelffer	"	44
"	am suntag da man dem zunftmaister schanckt (fehlt in den Abschr.)	"	holbain	"	45
1497			Holbain	"	46
"	am aftermentag (? vor dem Lukastag), da man zunftmaister schanckt (fehlt in den Abschr.)	17. Okt.	daman (k: Thoman) burckmair	"	47
"	an s. johannez tag baptiste (fehlt in den Abschr.)	24. Juni	lienhart stromair	"	48
"			jerg hamer	"	49

	f. den Lernknaben —	g. bes. Bemerkung	h. Blatt des Orig. 73 o.	i. Blatt der Abschr. I. u. Forts. 72 b	k. Blatt der Abschr. II. u. Forts. von 1566.
36	michel mengstetter (i u. k: maistettern).		34	75	161
37	jix surloch (k: Surlach).		"	"	"
38	jörg reslin (k: Rößlin).	von maister franczen stribel wegen (fehlt in den Abschr.)	"	"	"
39	henslin ponlin von schongab (Ortsang. fehlt in den Abschr.).		"	76	"
40	hennslein scheinlein (Orig. schenlin).			"	162
41	martin heffelin (k: Häfelin).		35	"	"
42	jörg mair von menchingen.		30	"	"
43	steffan kriechbamm von passaw.	nachträglich durchgestrichen	"	f.	f.
44	matheis mecklocher (i: Mencklocher, k: Mercklocher).		35	76	162
45	steffan kriechbam von bassau.	(vgl. 1495, 43)	"	"	"
46	steffan kriechbaum von passaw.	(vgl. 1495, 43 und 1496, 45)	f.	"	(162. a. 1496)
47	jörg gutknecht.		35	77	162
48	decz loschers sunn.		"	"	"
49	henslin gräflin.		"	"	"

a. Jahreszahl	b. Tag	c. Tag	d. Der Meister	e. stellt vor	
1497	an s. johannstag	24. Juni	Conrat sulczer	stellt vor	50
1498	als man dem zunftmaister hatt geschenckt	18. Okt.	maister dainiel des hopfers	"	51
"			maister jörg lumanist (i: Lamimt, k: Lamanit)	"	52
"			der altt vlrich abt		53
"	am sondag vor vrban (s. i. den Abschr.)	20. Mai	erhard heberlin (k: Häberlin)	"	54
"			maister hans ost, der glaser,	"	55
"	den nesten montag nach s. michelßtag	1. Okt.	maister gregori	"	56
"	sundag nach s. luckas dag	21. Okt.	Maister gumpolt gültlinger (k: Giltlinger)	"	57
1499	sundag nach s. pals feirtag	27. Jan.	"		58
"			Leo fraß, den man nept(nennt) den maurer,	"	59
"	am dritten montag nach ostern (s. i. d. Abschr.)	15. April	hans peurlin (k: Beurlin)	"	60
"	sundag nach dem aufferdag (s. i. d. Abschr.)	12. Mai	hans burckmair	"	61
"			maister jerg luminist (k: Lamanit)	"	62
"	sundag nach s. michels dag (s. i. d. Abschr.)	6. Okt.	maister kainrat sulczer	"	63
1500	am s. agatentag (s. i. d. A.)	5. Febr.	maister gumpold	"	64
"	suntag vor s. gallentag	11. Okt.	maister gregori erhart (k nur: Gregory	"	65

	f. den Lernknaben —	g. bes. Bemerkung	h. Blatt des Orig. 73 o.	i. Blatt der Abschr. I. u. Forts. 72 b.	k. Blatt der Abschr. II. u. Forts. von 1566.
50	jörg milögk (k: Mülegk).		35	77	163
51	peter bair von ochsenfuert.		36	78	164
52	laux kinig (k: Künig).		"	"	"
53	vlrich Maurmiller (k: Maurmüller).		f.	79	"
54	hanß beck (k: Deck), des luminierers sun.		36	78	"
55	endres müller.		"	79	"
56	sebastian kriechpawm (k: Krichbam).		30	78	"
57	wolfgang müller.		36	79	"
58	Stephan Müller.		"	"	165
59	gregori maisteter (k: Maystetter).		"	"	164
60	leome hering uon kauffpairen (k: Kauffbeuren).		"	"	165
61	ainen knaben (i u. k: mit Namen N).		37	"	"
62	six stenglin.		"	"	"
63	martin pfannczelt.		"	80	"
64	vlrich mor (k: Mair).		"	"	"
65	hans daner (k: Danner).		"	"	"

a. Jahreszahl	b. Tag	c. Tag	d. Der Meister	e. stellt vor	
1501	mittwuch nach maria liechtmeß (s. i. d. A.)	3. Febr	maister jerg hamer, der elter (k: nur Jörg Hamer),	stellt vor	66
"	suntag occolly (s. i. d. A.)	14. Mär	hanns burckmair		67
"	suntag nach s. jörgentag (s. i. d. A.)	25. April	hanns burckmair	"	68
"	mantag noch s. michelstag	4. Okt.	hanns burckmair	"	69
"	"	"	maister jörg böck (k: Beckh)	"	70
"	suntag vor s. gallentag	10. Okt.	daniöl hopfer	"	71
"	" " lucya tag	12. Dez.	Leo Maurer	"	72
1502	an dem tag (?, da man dem zunftmaister schenkt, ? Dieser Zusatz fehlt)	(? 18. Okt.)	Jörg brewy (k: Prew)	"	73
"	suntag vor der kattemer	13. Febr 15. Mai 11. Sept. 11. Dez	Cristoff Zwingenstain		74
"	an s. veitztag (s. i. d. A.)	15. Juni	Hanns burckmair	"	75
s. a. (doch wohl 1502, so auch i. d. Abschr.)			jörg furttenagel	"	76
1503	sontag vor unsser frauen gepurtt (s. i. d. A.)	3. Sept.	Daniel hopffer	"	77
"	"	"	Conrat sultzer (k: Sulczer)	"	78
1502 (wohl verschr. für 1503, so auch Abschr.)			maister jörg brewy (k: Brew)	"	79

	f. den Lernknaben —	g. bes. Bemerkung	h. Blatt des Orig. 73 o.	i. Blatt der Abschr. I. u. Forts. 72 b.	k. Blatt der Abschr. II. u. Forts. von 1566.
66	daman feichter (k: Thoman Veichter).		37	80	165
67	Casper straffo (k: Straffe)	,gebornvonvenedig (k: ohne diesen Zusatz)	"	"	166
68	baltiß kracber von hailbrunn (i: krachker, k: Krachter).		38	"	"
69	jörig kinig (k: Künig).		"	"	"
70	kyllion natterhoffer.		"	"	"
71	wolf wanner.		"	81	"
72	Jörg kremel.		"	"	"
73	seinen bruder, den klassen (k: Clausen Brew).	und er ach die zunftrecht kast und hat ain hantwerck ain beniegen gehabt an in baiden (f. i. d. A.)	"	"	"
74	sein sun wolf.	(nachträgl. durchgestrichen)	63	f.	f.
75	wilhalm ziegler.		38	81	167
76	jörg sorg.		"	"	"
77	hanß mayr.		39	"	"
78	laux Sitzinger (i: sitzigen, k: Sitziger), pauly goldschlagers sun.		"	"	"
79	Cristofs zwingenstain girtlers sun.		"	"	"

a Jahreszahl	b. Tag	c. Tag	d. Der Meister	e. stellt vor	
1503	an s. narcyssentag	29. Okt. oder 5. Nov.	hans lutz	stellt vor	80
1504	suntag vor mitfast	10. März	Maister jörg, der alt hamer (k: Jörg Hamer ohne Zus.),	"	81
"			maister jörg böck (k: Beckh)	"	82
"	suntag vor lucya (s. i. d. A.)	8. Dez.	hanns lutz	"	83
"	mentag in der ersten fastwuchen	25. Febr.	vlrich maurmiller (k: Ulrich Maurmüller)	"	84
1505	an s. Johanns tag zu den siebenden (s. i. d. A.)	3. Jan.	maister lienhart hamer	"	85
"	"	"	maister lienhart böck	"	86
"	suntag nach michelstag (s. i. d. A.)	5. Okt.	jörg böck	"	87
"	"	"	Maystet Jörg Prew	"	88
1506	suntag judyca (s. i. d. A.)	29. März	maister steffan schwartz	"	89
"	suntag in der fasten am suntag judica (s. i. d. A.)	"	maister jörg böck (k: Beckh)	"	90
"			maister hans böckmair (k: Beckmair)	"	91
1507	sonttag nach ostern	11. April	? (i u. k fälschl.: Conrat ott)	fürgestellt	92
"	"	"	? (i fälschl.: Panggratz gumbott, k: Pangracz Och)	"	93
"	"	"	vetter stainmair (s. i. Or.)	stellt vor	94

	f. den Lernknaben —	g. bes. Bemerkung	h. Blatt des Orig. 73 o.	i. Blatt der Abschr. I. u. Forts. 72 b.	k. Blatt der Abschr. II. u. Forts. von 1566.
80	Jos fogt (k: Vogt).		39 (vgl. auch 63)	82	167
81	peter stainmair.		39 (u. 63: nachtr. durchgestrichen)	"	"
82	ambrosy ellchinger (k: Ehinger).		39	"	168
83	benedikt ygler.	drei zeugen der elichkait: hanns koller, kaspar walch, vlrich kysinger (s. i. d. A.).	"	"	"
84	bartolme nußhart.		"	"	"
85	hanns schmid.		40	"	"
86	hanns inchenhofer (k: Inhofer)	vnd ist ains schmid sun.	"	"	"
87	ambrosj hirßlin (i: hrislin, k: Christlin).		"	83	"
88	Matheis Schmid.		f.	f.	"
89	hans schwartz, des vlrich schwartzen sun.		"	"	168, 169
90	hanns branger.		40	83	169
91	bernhart kinig (so in i u. k; im Orig. unklar, kinzinger?).		41	"	"
92	konrat ott (i: fälschl. N N, k: leere Stelle).		"	"	"
93	panggratz gumbott (i: fälschl. Ein Jungen, k auch: ein Jungenn).		"	"	"
94	Moritz schemell (k: Schemel).		"	"	"

a. Jahres zahl	b. Tag	c. Tag	d. Der Meiſter	e. ſtellt vor	
1507	ſonntag nach oſtern	11. April	Jörg brue (ſ. i. Dr., k: Prew)	ſtellt vor	95
s. a. (doch wohl 1507, wie i. d. Abſchr.)			maiſter jörg bruy (k: Prew)	"	96
1508	ſ. johanstag im ſibenten	3. Jan.	maiſter jörg glieer	"	97
"			Maiſter Conrat ſulzer	"	98
"			" jörg muſgat	"	99
s. a. (doch wohl 1508, wie i. d. Abſchr.)			vrich maurmüller	"	100
1509	am tag bartholomej	24. Aug.	mayſter hanſ lutz, goldſchlager,	"	101
"	"	"	mayſter hanſ goldſchlager (k: Hanns Lucz)	"	102
"			mayſter hans lutz, goldſchlager,	"	103
1510	an ſ. anthonitag (ſ. i. d. A.)	17. Jan.	hainrich roch	"	104
"	ſontag vor affre nativ	4. Aug.	lienhart hamer	"	105
s a. verm. 1510, wie i. d. Abſchr.)			maiſter hans burchmayr (k: Burckmair)	"	106
1511	mittwuch nach mathie	2. Febr.	Jörg lutz	"	107
"	noch (Abſchr.: zu) pfingſten	9. Juni	Sebaſtian Loſcher	"	108

	f den Lernknaben —	g. bes. Bemerkung	h. Blatt des Orig. 73 a.	i. Blatt der Abschr. I. u. Forts. 72 b.	k. Blatt der Abschr. II. u. Forts. von 1566
95	Gall schemel, des obgen. bruoder (dieser Zusatz fehlt in k).		41	83	169
96	hans haß von frigberg (i u. k: fridberg).		"	84	"
97	hans kalckschmid (i u. k: balckhschmidt).		"	"	170
98	hans brettinger (i u. k: brattinger).		40	"	"
99	hans stonmüller (d. h. stainmüller, wie i. d. Abschr.).		"	"	"
100	hans heinlin (k: Hainlin).		42	"	"
101	jacob hech (k: Heckt).		"	"	"
102	laux prem.		"	"	"
103	urban ieronimus, keselschmids des zunftmaister sun (vgl. den Irrthum i. d. Abschr.).		"	"	170, 171
104	narciß bab.		43	85	171
105	jörg hamer.		"	"	"
106	six forster.		"	"	"
107	hans schichtinger (i u. k: schichtiger von haustetten).	zwei Zeugen der elichkait aus Augsburg und zwei aus Haustetten.	44	"	"
108	lienhart lindenmayr von brettelsshoffen.		"	"	"

a. Jahreszahl	b. Tag	c. Tag	d. Der Meister	e. stellt vor	
1511	montag nach bartholomey	25. Aug.	hans knoder	stellt vor	109
"	"	"	Erhart heberlin (k: Häberlin)	"	110
"	"	"	Gregorj erhart	"	111
"	sontag vor Galli	12. Okt.	Jörg glieer (Abschr. glier)	"	112
"	"	"	Conratt sultzer	"	113
"	"	"	Jacob apt	"	114
"	"	"	Jörg Lutz (k: Lucz)	"	115
"	Suntag vor katterina	23. Nov.	Jörg lutz, maller,	"	116
1511	sampstag vor 3 könig (s. i. d. A.)	4. Jan.	hans braun, glasser (k: Hanns Glaser),	"	117
1512	samstag vor 3 könig	3. Jan.	Jacob Murmann, bildschnitzer,	"	118
"	uf s. balus bekerung	25. Jan.	maister Jacob Murmann	"	119
"	auf Sannt Veitztag	15. Juni	Thomon heberlin (k: Häberlin)	"	120
"	"	"	mayster Jacob murmaun	"	121
"	"	"	mayster Jacob preselawer (i: preslauer, k: preßlawer)	"	122
"	suntags vor galy	10. Okt.	mayster Jörig muschgat (k: Muscat)	"	123
"	"	"	lienhart beck (i: leinhartt beckh)	"	124

	f. den Lernknaben —	g. bes. Bemerkung	h. Blatt des Orig. 72 o.	i. Blatt der Abschr. I. u. Forts. 72 b.	k. Blatt der Abschr. II. u. Forts. von 1566.
109	mathias (i: melchior) schaller.		44	85	171
110	marx settelin (k: Sättelin).		"	"	172
111	martin scharlin (i u. k: scherlin).		"	"	"
112	hans mayr (k: Mair).		"	86	"
113	Jörg sultzer.		"	"	"
114	mathes bech (i u. k: beckh).		"	"	"
115	Sigmundt guttermann (k: Guetterman).		"	"	"
116	Martin schrancken-myller.		45	"	173
117	hans schittenhelm.		"	"	"
118	Claus huldj.		"	"	"
119	gregorj hainer (i u. k: Rainer).		"	"	"
120	Tobias Morß vonn össlingen (k: Eßlingen).		"	"	"
121	hanns föterlin (k: Federlin) von dilingen (k: Dillingen).		"	87	"
122	matheis wolflin von augspurg.		"	"	174
123	vlrich weyß von augspurg.		"	"	"
124	laux gminder von vlm.		"	"	"

a. Jahreszahl	b. Tag	c. Tag	d. Der Meister	e. stellt vor	
1512	suntags vor s. lucastag	17. Okt.	maystcr hanns praun (k: Braun)	stellt vor	125
„			mayster Jörig muschgat	„	126
1513			hans burckmair (Abschr. hannß burkhmair)	„	127
„			maister vlrich maurmiller	„	128
„			Wolfgang miller	„	129
1503 (verm. verschr. statt 1513 Abschr. 1513)			hans knoder (k: Knod)	„	130
1514	sontag uor anthonij	15. Jan.	jörg musgat (i: muschgabt, k: Muscat), der alt,	„	131
„	„	„	Endriß myller (i: miller, k: Müller)	„	132
„	„	„	hans lutz, goldschlager,	„	133
s. a. (doch wohl 1514 wie i. d. Abschr.)			Jörg breu	„	134
1514	sontag uor bartholomej	20. Aug.	Conrat ottlij (i: Cainrat ottlj, k: Conrad Othli)	„	135
„	sant gallentag	16. Okt.	jörg preu (i: brue, k: Prew)	„	136
1515	suntags vor dem auffertag	13. Mai	lienhart hamer	„	137
„	„	„	wolfgang miller (k: Müller)	„	138

	f. den Lernknaben —	g. bes. Bemerkung	h. Blatt des Orig. 72 o.	i. Blatt der Abschr. I. u. Forts. 72 b.	k. Blatt der Abschr. II. u. Forts. von 1566.
125	stefan stecklin (i: steckhlin, k: Stöcklin).		45	87	174
126	bastian Heyserer (i: heuserer, k: Hauser von augspurg;	ist geschehen 1503, das jm der knab fedinget (verdingt) ist worden, aufgetragen erst inn 1512 jar (s. i. d. A.).	46	"	"
127	hainrich dederla.		"	"	"
128	peter laub (k: Jörg Griester, s. unten 129).		"	88	174, 175
129	jörg grieser (k: Petter Laub, s. oben 128).		"	"	175
130	iorg brobst (i u. k mit dem Zusatz: Rottenffelder).		"	"	"
131	anthoie glierer (i u. k: anthonj glier).		"	"	"
132	Cristoff schatz.		"	"	"
133	lenhart wild (i u. k: liennhart wildt).		"	"	"
134	hanß hassenfuss (i: hassen, von füssen, k: Haß von Fuessen);	zeugen der elichkait: gal deckinger, jörg reysser, Sebastion burchmayer.	"	88	"
135	ludewig schmid.		47	"	176
136	matheis mang uon weyssenhorn.		"	89	"
137	laux furtennagel (k: Furtennagl).		"	"	"
138	Jacob wernher (i: wörnher).		"	"	"

a Jahreszahl	b. Tag	c. Tag	d. Der Meister	e. stellt vor	
1515	suntags vor dem auffertag	13. Mai	hans thaman, glaser (k: Mayster Thoman Glaser),	stellt vor	139
"	sontag uor sumptj	1. April	Erhart heberlij (k: Häberlin), glasser,	"	140
"	"	"	Thoman heberlin (k: Häberlin)	"	141
"	"	"	Jörg musgat, bildschnitzer,	"	142
1516	auf S. Anthonistag	17. Jan.	Sebastian loscher	"	143
"	Suntag ocolj	24. Febr.	vlrich maurmiller	"	144
"	"	"	wolfgang miller	"	145
s. a. verm. wie i. d. A. 1516	"	"	Jörg prew (Abschr. bruew)	"	146
1516	"	"	Cainrat ötlin, glaser (i: Öttlenn, k: Ottlen),	"	147
"	"	"	Jacob murmaun	"	148
"	"	"	" "	"	149
"	suntags nach dem achtennten karbus christi (i: achten, k: Sontag nach Corporis Christi)	1. Juni	Jacob heyk, goldschlager (i: heckhe, k: Heckht),	"	150
"	"	"	Jörig glier	"	151
"	suntag vor s. gallentag	12. Okt.	maister hans lutz, zwelfer (k: Hanns Lucz Goldschlager, der vnser Zwelffer diß Jar worden),	"	152

	f. den Lernknaben —	g. bes. Bemerkung	h. Blatt des Orig. 73 o.	i. Blatt der Abschr. I. u. Forts. 72 b.	k. Blatt der Abschr. II. u. Forts. von 1566.
139	siman wagiegel von herblingen (k nur: Simon Wagigel).	Bürgen der elichkait von Herblingen	47	89	176
140	philip dederler (k: Deberlin).		"	"	
141	hans Schaller uon aurbach (Ort f. i. d. A.).		"	"	177
142	volrich dreyttwein (Abschr. drejtwein).	Bürgen von augspurg	"	"	"
143	hainrich keler von gmind (Abschr. keller).		"	"	"
144	laux pregnitzer.		48	90	"
145	hanns aijinger (k: Ainiger peter stattschmidtz sunn).		"	"	"
146	hanns stedelin, geboren zu memingen.	Bürgen der elichhayt: Casper mertz u. peter adelgays	"	"	"
147	hanns frisch von buzenhofen (Abschr: bitzenhoffen).	Bürgen von dorther.	"	"	178
148	vicktar kayser.		"	"	"
149	Joachim vorster (k: Forster).		"	"	"
150	matheus Roggenburger (Abschr: Rogckhenburger).		"	"	"
151	bartolme wagner von langeneysen.		"	"	"
152	iörg pfeferlin, des six pfeferlins sun (i: pfefferlenn).		49	91	"

a. Jahreszahl	b. Tag	c. Tag	d. Der Meiſter	e. ſtellt vor	
1516	ſuntag vor ſ. gallentag		iacob murman	ſtellt vor	153
„			maiſter Enderiſ miller, glaſer,	„	154
1517	am ſ. ſeligen tag (f. i. d. A.)	Felizendag 30. Auguſt, Allerſeelen 2. Nov.	maiſter hanß burckmair	„	155
„	auff freytag nach dem neuen iar (f. i. d. A.)	2. Jan.	Sebaſtian loſcher	„	156
1518			Conrat Sultzer	„	157
„	ſontag nach michael	3. Okt.	hans heberlin	„	158
„	„	„	hans daucher, bildhauver,	„	159
„	„	„	lienhartt bech (Abſchr. beckh)	„	160
„	am tag ſ. nicolaj	6. Dez.	Jörg Sorg	„	161
1519	ſontag uor pauls bekerung	23. Jan.	blaſius harttman (k: Bläſius Hartman)	„	162
„	montag nach Reminiſſere	21. März	mayſter hanns lutz, der zwölfer,	„	163
„	auf Sannt aferatag	7. Aug.	mayſter gregorj Erhart	„	164
„	ſontag vor Gallj (f. i. A.)	9. Okt.	hans thoman, glaſſer,	„	165
1520	auf ſ. anthonistag	17. Jan.	mayſter hanns burckmair	„	166

	f. den Lernknaben —	g. bes. Bemerkung	h. Blatt des Orig. 73 o.	i. Blatt der Abschr. I. u. Forts. 72 b.	k. Blatt der Abschr. II. u. Forts. von 1566.
153	ballin scheybhirn (i: baullin scheibhirn, k: paulj Scheybhirn).		49	91	179
154	hans schnaber (i u. k: schwaber).		"	"	"
155	hans friderich.		"	"	"
156	florion mutscheller, birdig von vlm (k: Muscheler, ohne Ortsang.).		"	"	"
157	zahlt für ain knaben mit namen Jörg priester, welcher gestorben ist, 1 fl. 16 kr.		50	"	"
158	mang spilman.		"	"	"
159	christoff stern.		"	"	"
160	martin daucher.		"	92	180
161	Jörg taucher (Abschr. daucher).		"	"	"
162	michel gindelwein.		51	"	"
163	marx Elsesser (k: Elsäßer).		"	"	"
164	laux Rot.		"	"	"
165	hans myller (k: Müller).		"	"	"
166	hanns schiesser von Dillingen.	Zeugen der elichkayt: wolfgang schiegler, des bischof rentmaystеr u. Jacob rux burger hie.	"	"	"

a. Jahreszahl	b. Tag	c. Tag	d. Der Meister	e. stellt vor	
1520	auf s. anthonistag	17. Jan.	Jacob murmann	stellt vor	167
"	auff den tag jacobj (i falsch: occolj, k: Sontag Oculj)	25. Juli	mayster lienhart beck	"	168
"	tag jacobj	"	mayster jörg sorg	"	169
"	"	"	mayster jörg preu	"	170
"	"	"	" Jacob heck (k: Heckh)	"	171
"	suntag nach S. Franzigentag (k: Franciscen)	7. Okt.	maister Jörg Ströbel	"	172
"	"	"	" Conrat sultzer	"	173
1521	sondbag in der ander fast wocho	24. Febr.	maister hans wolf strigel (i: strichell)	"	174
"			michel abt (k: Apt)	"	175
"	sondbag nach Jacobs dag	28. Juli	hans doch (darüber von andrer Hand: daucher, i u. k: Daucher)	"	176
s. a. (doch wohl wie i. d. A. 1521)	"	"	der heck (Abschr. maister Jakob Heckh)	"	177
1521	"	"	maister hans lutz, goldschlager,	"	178
"	Samstag (? sondag) nach S. Jakobstag	27. (? 28.) Juli	marx Setelin (k: Sättelin), glaser,	"	179

	f den Lernknaben —	g bes. Bemerkung	h. Blatt des Orig. 73 o.	i. Blatt der Abschr. I. u. Forts. 72 b.	k. Blatt der Abschr. II. u. Forts. von 1566.
167	Cristof Hirlinger von augspurg.		51	92	181
168	zahlt für einen knaben, der ihm entlauffen vnd nit fürgestellt, 1 fl. 16 kr.		"	"	"
169	Vallentin Swartz (k falsch: Schweyczer).		"	93	"
170	bernhart koch, von venedig birdig (dieser Zusatz fehlt i. d. Abschr.).		52	"	"
171	endris heybrecht (i: heubrecht, k: Heuprecht).		"	"	"
172	michel agster (i: agxster, k: Axter).		"	"	"
173	vlrich stechelm (i: stechelin, k: Stehelin).		"	"	182
174	hans doler (i u. k: Doller).		"	"	"
175	bastian vmblach (i u. k: Vmbach).		"	93	"
176	berenhart schwartz.		"	94	"
177	hans svter (k: Suitter).		"	"	"
178	done schwickl (i: Anthonj schweickhlein, k: Anthonj Schweygklin).		53	"	"
179	michel laimer von buchlaw (Ortsang. f. i. d. Abschr.).	Zwei bürgen.	"	"	"

a. Jahreszahl	b. Tag	c. Tag	d. Der Meiſter	e. ſtellt vor	
1521	ſunddag vor ſ. Afro dag	5.Aug.	maiſter jörg mvſchgat (k: Muſcat)	ſtellt vor	180
"	ſontag uor luce (k: Sontag Lucie)	13.Okt.	Sebaſtian loſcher	"	181
1522	ſontag uor hyllari	13. Jan.	Jörg Sorg, maller,	"	182
"			mayſter Jacob audmann (? doch wohl Murmann wie i. d. Abſchr.)	"	183
1523	ſontag uor treu regen	4.Jan.	Mayſter gregorij (Abſchr. Zuſ: Erhart)	"	184
"	ſontag judica	22.März	mayſter hans lutz, goldſchlager,	"	185
s. a			Item maiſter lienhart heberlin, glaſſer,	"	186
1543 (verſchr. f. 1523 ?)		21. May	maiſter hannſ braunj	"	187
1525	Samtag (? Sonntag) vor laurentij (Abſchr. ſundtag)	6. Aug.	maiſter emderiſ mieller (k: Müller), gallſſer (d. h. Glaſer),	"	188
"	auf den andern Suntag nach philip	7. oder 14.Mai (?)	maiſter hanns thaman (k: Thoman)	"	189
1530	1. dag auguſtin	1.Aug.	florjon mutſcheler, bildhawer,	"	190
1532	an ſ. johans dag im Brachmonat	24.Juni	jacob murman	"	191
1534	mitwoch nach ſ. Gylgen	2. Sept.	gal ſchemel	"	192
1536		12.März	kriſtof amberger	"	193
"		12. März	Hans loſcher, maller,	"	194

	f. den Lernknaben —	g. bes. Bemerkung	h. Blatt des Orig. 73 o.	i. Blatt der Abschr. I. u. Forts. 72 b.	k. Blatt der Abschr. II. u Forts. von 1566.
180	hans weinberg.		53	94	182
181	matheis meckelauer (i: Meckhenlaier, k: Merckenlayer).		"	"	183
182	hans bichel (k: Bühel).		"	"	"
183	hans stenglin (k: Stennglin).		"	95	"
184	osswalt dieffen-prunner, genannt hamer.		"	"	"
185	Jörgen ruchauer.		"	"	"
186	(Fortsetzung fehlt)		54	f.	f.
187	sein stiefsun.		"	"	"
188	hans beynitz (i: bontz, k: Böntz).		"	95	183
189	Jacob pauer (k: Bauer) vonn Eysen-nen(i: baueru:Eyssinen).		"	"	"
190	claus schaller;	hat der knab angelobt, das hantwerck nit zu dreiben	"	f.	f.
191	philipp Sarder. (k: Sarter)		"	95	184
192	bernhart steklin (i:stechlein, k: Stehelin).		65	96	"
193	hans ler (k: Derer) von kaufbeyren.		66	"	"
194	jörg schlecht.	am Rand der Abschr.: dieser Knab hat nit ausgelernt.	"	"	184, 185

a. Jahreszahl	b. Tag	c. Tag	d. Der Meister	e. stellt vor	
1536	mittwoch nach s. Gylgen	26. März	marturusus müller (i: Merckhurus, k: Mercurius)	stellt vor	195
"		"	Conrat sultzer (k: Sulczer)	"	196
"	sunddag for dem neyen Jars dag	31. Dez.	lenhart beck, maller,	"	197
1537	nechsten Sundtag vor Weinachten	23. Dez.	asam Riederer	"	198
1538	sondtag vor sondt gallentag	13. Okt.	maister Cristoff amberger	"	199
"	sundtag vor s. gallendag	"	Hans Sibenaich (k: Sibennaich)	"	200
"	nechtt sundtag nach dem weyssen sundtag oder (k: in der) fastwuche	17. März	melcher stonmor (i u. k: stainmair)	"	201
"	necht tag vor jacob (Abschr: sundtag vor Jacobi)	24. Juli	moster lenhart beck (k: Lienhart Beckh)	"	202
1539	suntag vor dem newen Jar	28. Dez.	maister jörg brew, maller (i: maister Jörg brue, der Jung, k: Prewi)	"	203
1540	montag vor s. Jacobstag	19. Juli	jerg brew	"	204
"	"	"	maister gall schemel	"	205
"	suntag vor s. martinstag	7. Nov.	maister hanns sibenaych (k: Sibenaich)	"	206
1541	neyntten tag Hornung	9. Febr.	ich gall schmel (i: schelmel, k: Schemel)	"	207
"	sunt nach s. vlrich (Abschr. am sonndt vlrichtag)	10. Juli	mayster hans müller	"	208

	f. den Lernknaben —	g. bes. Bemerkung	h. Blatt des Orig. 73 a.	i. Blatt der Abschr. I. u. Forts. 72 b.	k. Blatt der Abschr. II. u. Forts. von 1566
195	hans grafen (i: glasers) sun volrich.		66		185
196	melcher esar von weychenberg.	Zeugen der ehelichen Geburt	"	97	"
197	hans hes (k: Heß).		"	"	"
198	sein sun.	Zeugen der ehelichen Geburt	"	f.	f.
199	Cristoff aichelle von salzburg,	hat sein Zeit erdient (i u. k)	55	96	184
200	Erhartt Herberlain (i: heberlain, k: Hanns Erhart Haberlin).		"	"	"
201	sein bruder timetete (? Timoteus, i u. k: Matheus).		67	97	185
202	hans strommor (i: strommair, k: Stromair).	Nachtr. Bem: Hat sich fürgestellt, daz Er sein Zeit Erstanden hab.	"		"
203	Conratt sigell von franckfurtt.		55	96	184
204	sigmund feyrabent (k: Feyraubent) von Haydelberg.	Brief u. Sigel der eelichait halben.	67	97	186
205	ierenimuss mor (Abschr. mair).	Nachtr. Bem: hat sein Zeit redlich erstanden	"	"	"
206	michel baldauff.		"	98	"
207	stoffel moczhart (i: Motzhart).		68	"	"
208	hans besparer (i: wesparer, k: Lebsparer).		"	"	"

a. Jahreszahl	b. Tag	c. Tag	d. Der Meister	e. stellt vor	
1541	sunt nach s. vlrich (Abschr. am sonndt vlrichtag)	10. Juli	hainrich fockher (Abschr. vogther)	stellt vor	209
1542			Maister hanns loscher, genannt burckhmair (?),	stellt vor	210
"	sontag nach (k: vor) Georgij	30. April	Cristoff amberger	"	211
"	sontag vor martinj	5. Nov.	Maister bastian Dietz (k: Diecz)	"	212
"			Maister bastian hofer	"	213
"	freytag nach s. Vlrichstag	7. Juli	Maister Thomon (k: Vlrich) Holzman	"	214
"			Jörg Hamer	"	215
1543	sontag vor Jacobj	22. Juli	Jörg prew	"	216
"	"	"	" preu	"	217
"	suntag (k: Acht tag) nach s. michelstag	30. Spt.	" breu	"	218
"		4. Nov.	maister Urich holtzmann, maler,	"	219
"		"	Hainrich Vogtherr, Maler,	"	220
"	Sontag nach Nicolaj	9. Dez.	Vlrich holzmann	"	221

	f. den Lernknaben —	g. bes. Bemerkung	h. Blatt des Orig. 72 o.	i. Blatt der Abschr. I. u. Forts. 72 b.	k. Blatt der Abschr. II. u. Forts. von 1566.
209	Christinus spiegell (i: Cristonus, k: Christa Spiegel).	Nachtr. Bem.: u. hat s. Zeit erstanden.	68	98	186
210	Stoffe Schmelcher (k: Stoffel Schmelher).	Bürgen der ehlichen Geburt.		98	187
211	Samuel Metzler von Costnicz (k: Costnitz).	Nachtr. Bem: Er hat s. Zeit redlich gedient.		"	"
212	hanns lindenmair.	1546 hat In sein maister ledig zalt vor einem gantzeu handtwerckh		99	"
213	Endres loscher.			"	"
214	seinen Elichen son Barnabas (k: Barnabax) Holzmann,	der noch des hanndwercks gerechtigkhait nit hatt. So hat er dem hanntwerkh wie ain fremder ain guet genugen gethan. — Nachtr. am Rand: Er hat sein zeit erstanden vnd ausgelernt.		"	188
215	Berman (? bernhart oder Herman? k: German) stainher.	Nachtr: hat erlich aus gelernett u. wider fir gestellt 1545		100	"
216	hans schmid (? schünd? k: Schmid).			"	"
217	hanns haß.			"	"
218	palss ston (Stein ? k: Pauls Ston).			"	"
219	Jerg Stromair.	Bürgen rc.		"	"
220	Jeremias Wirsing.	Bürgen rc.		"	"
221	Johannes widenman.			101	189

a. Jahreszahl	b. Tag	c. Tag	d. Der Meister	e. stellt vor	
1544	suntag nach weinechten	28. Dez.	Vilip sauter	stellt vor	222
"	"	"	maister hanns stonmitz (k: Stonmicz)	"	223
"	"	"	vlrich holtzmann	"	224
1545			maister hanns miller, glasser,	"	225
"	Mantt nach s. jacobstag	27. Juli	maister bastian hoffer	"	226
1546			moster hanns stromor (k: Stromair)	"	227
"			maister veit hamer	"	228
"	sontag nach dem aufertag	6. Juni	Cristoff amberger maler,	"	229
"	8. tag (k: Sontag) nach pfingsten	20. Juni	Onofrucz wolf (k: Onofrius Wolff)	"	230
"	Sontag nach pfingsten	"	melcher staigmair, (k: Stainmair) glaser,	"	231
1548	mitwuch vor mitfasten	7. März	maister hanns felchs	"	232
"	suntag nach ostern	8. April	maister vlrich holczmann	"	233
"	"	"	maister hans loscher	"	234

	f. den Lernknaben —	g. bes. Bemerkung	h. Blatt des Orig. 73 o.	i. Blatt der Abschr. I. u. Forts. 72 b.	k. Blatt der Abschr. II. u. Forts. von 1566.
222	Jörg hamer (k: Honauer).			101	189
223	sein sun vlrich stonmitz (k: Stonnicz).			"	"
224	michell rasst (k: Raster).			"	"
225	hanß kicz.			".	"
226	marx lener von oberhaussen.	Zeugen ꝛc.		102	"
227	marx benczelt (k: Benczel).			"	190
228	Cristoff Eberlin.			"	"
229	hanns beckhman (k: Beck) von Costancz.			"	"
230	Jeronimus berhart (k: Gerhart).			"	"
231	einen knaben.			"	"
232	simon Zwirczel.			103	191
233	Jerg danner.			"	"
234	Janass (k: Jonnas) strobel.			"	"

Verzeichniß

(Abkürzung: II immer = zweite Abschrift von 1566).

„Der allten maister Nomen Nachainandern, die abestorben Seienn" — „nach der Jetzigenn daffel oder scheiben." 72 b. Bl. 2 ff. (vgl. II. Abschrift von 1566 bl. 88 ff.).

Michell der Elst stribell,
Marx stribel,
Jacob Hammer,
Seymut geillischer (II: Geydischer),
Hannß kronn (II: Cron), maller,
Thomann burckhart, zwelffer,
Vetter (II: Petter) koltenoffen,
Michell von kölz (II: Köcz),
Jorg soß (II: Söcz),
Claß (II: Claus) wolff strigell (II. Strigel),
Hannß blanckh,
Paullus golschlacher,
petter Vlraun (II: Braun),
1495, Michel Dreyer, zwelffer,
1496, Frantz stribell,
Cainrat Heberlenn (II: Häberlin),
1498, Enndris miller (II: Müller),
1499, Jacob knopff,
1502, Gallus Magerbain,
„ Leo mauer, maller (II: Maurmüller),
„ Jorg Hamer,
1504, Ulrich kichlinger,
„ Hannß kronn, maller,
Liennhart Hamer,
Hanß bemller, Zwelffer,
Bartelme winnkhler,
Alt Jorg Hamer,
Casper magerbainn,
1505, Liennhart strobmair,
Hanns abesmaister, Maller,
Hanns beurlenn (II: Beurlin) bildhauer, zwelffer,
Jorg furtennagell, Maller,
Vlrich Sitziger, goldschlager, zwelffer,
Lorentz Toman, glasser,
1512, Hainrich Rech (II: Roch), goldschlager, zwelffer,
Jorg beckh, maller,
1515, Jorg burckhart,
„ Niclas Rechlin,
„ Jacob preselaer vonn speur, glasser,
bernhart fendt (II: Fennd),
1518, Jacob abt (II: Apt), maller,
1522, Gumppeld giltlinger, Maller,
1523, Thomann burckhmair, maller,
„ Gaberhel (II: Gabriel) dreyer,
1524, Jorg Fetterlenn (II: Federlin),
„ Hannß holbain, maller,
Hannß beurllenn, bildhauer,

1525, Ludwig axstern (II: Axter), goldschlager,
1527, Jorg muschgat, bildhauer,
Michel abt, maller,
bartelme Nusfelder (II: Nußfelder),
1530, Mathes Dirnn (II: Dirn),
1531, Hannß burckhmair, maller,
Martenn Erhartt,
1532, Jorg Furttennagel, maller,
vlrich abt, maller, zwelffer, der alt,
Marx satelin (II: Sättelin), bildhauer,
Thomann Claß,
Hannß graff,
1533, vetter stainmair, glaser,
Jorg strobell (II: Strobel),
Syman hoffner,
Vlrich sitzinger (II: Sitzinger),
Melcher brecheisen (II: Brecheyssen), Maller,
Jorg Glier, glaser,
Hanns Thoman, glaser,
Laux mair,
1536, Hanns Ost, glaser,
Thoniel hoffpfer (II: Daniel hopffer), zwelffer vnnd maller,
" Jorg brue (II: Bruy), Maller,
1537, Alt Hannß Ost, glaser,
Liennhart Hamer,
1538, Hanns Dauch, bildhauer,
" Erhartt Heberlein, glaser,
" Florann Muscheller, bildhauer,
1539, Augenstein schmuckher, maller,
1540, Cainratt (II: Conrad) sultzer, glaser,
" Grenorij (II: Gregory) Erhartt, bildthauer,
1542, Endreis Miller,
1542, Lienhart beck,
1543, Peter Zan,
1546, Jacob Murmaun (II: Murmon, pilthauer),
" Lienhart Lindenmair,
" Jorg Lutz,
" Vlrich Maurmiller (II: Maurmüller),
" Thoman Heberlin (II: Häberlin),
1547, Jörg Brey
" Hans Wolf Strigel,
" Simon Wagigel,
" Gumpold Giltlinger,
" Bartelme Flicker,
" Florian Giltlinger,
" Endreis Schoch,
1548, Hanns Lutz (II: Lucz),
" Sebastian Loscher,
Hanns Stainmitzel (II: Stainmüczel).

Einlage in 72ª s. a. ein brief von „Jörg preuw, maller“ an den „zwelffer“, worin er sich eine besprechung mit demselben erbittet wegen seines „Buben“, den er bis dahin gehalten habe. Er habe sich in dieser Sache auch schon an „Sorgen“ gewendet ob man ihn anzeigen wolle; „ich Seines vatters vnd mutter gewart bisher vnd ist nemant zu mir kumen, nun kint ir aber abnemen, das ich den buben nit kan vir Stellen, ich Sey dan mit vatter vnd muder Ab kumen der zeyt halben, — wil den buben ham sicken — — .— Main her zwelffer, damit ir wist, wa ich hin mus: gegen Deywach zum Valrich Reglinger, des burgermaisters Sunn, der hat huyden ain brieff gesick, ich Sol Eylet zu im kumen — —.

Auswandrungen.

72ᵇ, Bl. 78.

s. a. (1497) Maister Ludwig schonauer, der maller, hatt gehebt zway kinder, die habenn der zunfft gerechtigkait, mit Nomen: martin vnd die dochter zusana.

Ibid:

1497. Maister Jerg Musgat hat hinder Im verlassen eelich kinder, als hin weckh ist zogenn, die zunfft gerechtigkait habenn, mit Nomen Cristoff vnd Ein Medlen Mit Nom anna.

Ibid:, Bl. 77.

1497. Maister Cainrat heberlein hat verlassen 4 kinder: Michel, Zimprecht, Anna, Barbara.

72 c, Bl. 6; 72 b, Bl. 30 (fälschliches Datum 1511 beigefügt):

a. d. 1512 hatt mayster hans knopff, der glaser, die zunfft vnd burchrecht auffgeben vnd hatt uerlaussen zwey kindt mit namen madlen (Magdalena), was im finfften iar, vnd das ander mit namen hansslin, im fiertten iar.

72 b, Bl, 26:

1518. Wolff miller hat das hantwerckh Erkaufft vnnd ist wieder vmes werckh zogen.

72 c, Bl. 63 und 72, b Bl. 33:

A. 1521. hannß heberlein hat ein ersamen Rat und zunftrecht und hinder Im verlassen Ein sun, der ist bey Einem halben Jor alt, sein Name hans heberlein.

72 c, Bl. 9 und 72 b, Bl. 34:

1522. Maister hanß knoder, maller, hat sein zunfft vnd bürgerrecht allhie auffgeben und diesse nachgeschriben Kinder handt noch ihr zunft und bürgerrecht mit nomen: Jochim (Abschr. Johann), Marx, Joseph, Hanns, Anna, Maria.

72 c Bl. 66 und 72 b Bl. 39:

1537. Ambrosy spiele (Abschr. Spigel) hat die gerechtigkait auffgeben, aber seinen eelichen kindern vorbehalten: Rosina, Cristianus, Crisostimus, Jeronimus.

72 b Bl. 78:

1548. Jeronimus sachs hat hinder im verlassen, als er hin weg ist zogen, ain tochter mit namen walpurg ir gerechtigkaytt vorbehallten.

Allerlei aus Zechpflegebüchern.

A. Zechpflegebücher von unser lieben frawen.

1) de anno 1453. Saal- oder Gueterbuch. Fol. Sign. 140. —

2) de anno 1452. Schulden, auch was man järlich pflichtig ist zetun. Fol. Sign. 141. —

3) de anno 1463. Saal- oder Guetterbuch. Fol. Sig. 142 [b]. —

5) Register alles Ausgaben der Pfarczech unser Lieben Frauen, hat darmit den Anfang Anno 1481 vnnd Endet sich bis in Anno 1498 (N. 7). Fol. Sig. 142 [d]. —

B. Ausgaben der Zechpflege von S. Moritz. Groß Quart. Sig. 11 [a] (außen 109).

Saal oder Gueterbuch vnſ. l. Frauen Pfarrzech. Sign. 140. de anno 1453. Ewiges Licht:

1) hinder dem frümeſ Altar vor das h. Sacrament, 2) von dem frümesaltar, je vor den altar, 3) S. Jakobs, 4) ſ. michels, 5) ſ. mathis (genannt der Ilſungalt.), 6) der 10000 martrer, 7) auf der finſtern greb (?) der Nördlinger, je vor dem Grab, 8) der Langenmantel, 9) der Hoy, 10) der Meutz (?), 11) der Zottmann, 12) In der Mynners-kappel, 13) Vor ſ. Thomasaltar vor dem alten Chor auf dem Öſtrich, 14) Vor dem alten Chor, wo das Cruzifix hängt; je vor dem altar, 15) der h. Martha, 16) der h. Urſula und dem hohen creutz, 17) ſ. gallens neben dem alten Chor, 18) ſ. Pauls, 19) ſ. Sixtens, 20) der h. Anna, 21) vnſrer frawen ſchidung, 22) vor unſrer Frauen bild an S. Leonhardaltar, 23) bei den h. 3 Königen.

Saal- oder Güetterbuch der Pfarrzech vnſer lieben frawen, 142 [b]. Hinten als Anhang:

Anno 1480 Jar hatt man die Tafel vff Sannt Michels Altar geschnitten vnd gestatt zeschneiden 100 guldin das holczwerck, ist von Ratzwegen zachpfleger gewesen Jörig Sultzer vnd Bartholome Hörlin. — Anno 1481 Jor hatt man die Tafel verdingt ze malen an Gumpolten Gilltlinger zu zwayen Jaren, die vß zu beraitten, vnd hatt dauon zu verguldeu vnd zemalen geben 400 guldin vnd sind zachpfleger von Raczwegen gewesen vlrich walther und barth. Hörlin. 1484 an S. Michelstag (29. September) ist die Tafel gemalt vnd gesetzt worden vnd ist der altar mit ainem Marmelstain von newem gemacht vnd geweiht worden. Deßgleichs das glaß vnd das gewelb auch von newem gemacht vnd gemalt worden ist vnd gestatt die Tafel mit allen obgeschriben stucken vnd sachen 600 fl. vnd ist — vff die Zeit zachpfleger gewesen Hanns Langenmantel vnd Vlrich Walther.

Derselbe Vertrag wörtlich auch in N. 141.

Pfarrzech vns. Lieben Frauen, 142[d]:

1481:

50 fl. dem gumpold[1] maller an s. lon der taffel auff s. michels altar, gab mir des sein Handgeschrift am suntag nach lucij (9. Dezember) —.

1482:

6 xr. dem mallerknecht des gumppold, walther — am freytag nach mychaheln (4. Oktober) — 50 fl. dem gumppold, maller an s. lon der taffel am mentag nach s. frantzyssen tag (7. Oktober).

---

[1] Giltlinger. Vgl. R. Hoffmann, l. c., S. 116.

1483:

50 fl. demselben S. Frassimuß tag (? Franziskus: 4. Oktober, „Fraßgerdag" 10. oder 11. Februar) 30 fl. hat dem partlme herlin gebn Junckfrav elsserndolfin non meinem wegen sant lienhartz tag (6. November), hat er g u m o l t geben dem maler.

1484:

70 fl. demselben am Mentag nach der fastnacht. 30 fl. dem gumbold. — 3 fl. demselben vmb allerley zu mallen.

1485:

Demselben 86 Guldin, was man jm schuldig an dem geding der taffel auff s. michelss altar, ain Rest 70 g., het dass ander da vor aingenumen, dass er der 400 gl. laut deß gedingss zahlt ist, dar zu bessrung gab ich im 16 gl., Im 10 gl., ain gld zu trinkgelt den gesellen, 4 guld den frawen, 1 gl., ma hett er gemalt die ausser fygel für den frymeß altar, hat mer Im von (? vor?) 4 gl. geben, zalt Im an sant gallen abent (16. Oktober) vnn ist der Taffel vnn aller sach beczalt byss auff den tog.

1486:

2 fl. 5 xr. demselben, dass byldverk zu fassen, am afftermantag vor vns. l. fravenentag zu lichtmeß (2. Februar). 25. August, demselben 8 fl., 1 ℔ 4 Schilling, 3 Heller von dem himmel zu pesern vnd vmb ain hungertuch vff s. michelss altar.

Ausgaben der Zechpflege von S. **Moritz** [a].

1502, 3. April.

Dem gumpold [1] maller auff sein arwait (an einer Fahne) 10 fl.

[1] Vgl. R. Hoffmann, l. c. S. 120.

1503:

Demselben für dasselbe 30 fl. mit wyssen paumgarttners vnn jörgen selden.

1504:

4 xr. den gumpolt von ainem engl zu machen neve flügel, peyd rauss.

Pfarrzech uns. l. Frauen, 142[d]:

1482:

16 fl. dem beyrlin auff die arbaytt der 2 byld vnn geschnitten gewechs vmm die taffel gab jm 8 fl. vnn die anderen 8 gab ich seiner haussfrawen an s. Thamas tag nach (nächst) weychenechten (21. Dezember) nach spruch des selden goldschmid, 10 xr. gab ich des beyrlys sun zu trinkgelt als man die byld vnn das andere macht zu der taffel.

1482:

20 gr. hab ich ausgeben vnn zaltt ecktor myellich vmm — — rotten zendel zu ainem buch, hayssent sy ain zwichel, so der briester mit dem sacrament gatt, henckt er an hals.

Im selben Jahr, Osterbabend (? 30. März ?) Ausgaben für das Lichtheyssle auff dem kirchhoff.

1483:

7 gl. hab ich ausgeben mangen hegebach zu schneyden zu den taffel auff sant michels altar andre gewelb vnn 4 katell — Jarstag von dem palmtag (? 23. März) anderst zu der taffel. — 12 gras: vm ain munstrensly, sant michelztag (29. September).

1484:

4 gros vmb 16 prigel zu den zwelf potten auf der kanczel.

ausgeben zu s. michelsaltar 21 gulden, 9 groß, 4 Heller vmb allerlay vmb das glaß (?) vnd vmb dem altar zu weychen.

It. — dem maller, von dem gewelb zu mallen vnd ettlichen bild vnd seyl (Säulen): 9 gulden.

It. — 32 kreyzer vmb ain buch zu santt michelsaltar.

4 gulden dem maller von dem stigell zu dem friemes altar.

5 groß von dem getter zu seczen maystcr hanssen glockenhencker.

x (10) Heller von dem hutt yber den friemes altar zu machen maysten hanssen 7 heller von dem munsterenzlin zu letten.

1485:

2 gl. — vmm ain byldschnit jerg muschaitt — suntag nach katarina (27. November).

12 groß dem Hegenbach byldschniczer vm die leyst vn taffel auf zu kern.

1488:

14 Pfennig: von der prüg (Gerüst) zu dem sackrament.

12 fl., 8 groß: dem hansen müller, goldschmid, von dem sakrament trüchlin Inwendig zu futren mit geschlagen silber.

35 gulden mayster mangold schnitzer, die apostel zu pessern, michels daffel zu seybern.

1490:

Mathias miller, goldschmid, erwähnt wegen Reparaturen, Donnerstag vor Bartholme (19. August).

4. November: Zahlung an den ollten hanſ miller, goldſchmid.

9. November — dem olpt (? apt ?) maler von ainem kruzifix zu pöſſern vnd gemellt — 1 Heller, 10 Schilling, 1 Pfennig.

12. Dezember — 18 G. dem hagenpach kiſtler für aine taffel, darin daſ follann (velum?) Iſt In Santmichells taffel, mit gold vnd anſtreichen: 2 Heller, 13 Schilling.

1491:

9. obrill — hagenbach kiſtler von dem friemiß oltar ſchon machen vnd gen oſtern außſeibern, dut 1 ortt, Im geben — 18 Schilling.

12. obrill — dem ollten Jörg nierllr (? nierlich oder mielich ?) für 12¼ weyſſ tamaſcht zu ainem manttel In die Zöch vnd 1 zwechell (Handtuch), ſo man mitt dem ſachromentt auß gätt ger vnſer lieben frowa, dut 22 fl.

9. Mayo — dem Jörg nierlich für weiß tamaſch, ſo ſtetberger ſchneider genet hat — 2 fl.

9. May — dem ollt hanſ miller, von der muſtrantz gemacht 4 Schilling, 10 Pfennig.

8. Juni — ſtetperger ſchneder — Zwöchel, Tamaſt-mantel, rot leinwat — 3 Heller, 12 Schilling.

Hans Müller, goldſchmid, von an kelch kar zu machen vnd ain patten (Apoſtel) zu vergilden — 6 fl., 6 groß.

1492:

Die Maiſter meng, Jörg köſſelſchmidt und ain Martin ſchmid erwähnt.

1493:

hanſ müller goldſchmid peſſert eine zerbrochne Monſtranz.

Maister mangen Hegnenbach, kistler, macht einen kasten in den sägrer (Sakristei) für die meßgewändt und putzt den Michelsaltar.

Roggenburger schmid erwähnt. — Der Maler muß die alten 2 änglen (Engel) auf dem friemeß altar neu auspreiten (ausbereiten, herstellen) und ihnen fligel anmachen.

1496:

Der Deibellrin (Frau oder Tochter des Deibeller) von alben Meßhemden) vnd alttar tiecher zu wechsen.

Heggenbach und Roggenburger erwähnt.

1497:

Zinder vor dem friemeß altar aufhenkt.

1498:

Hegenbach erwähnt.

Zechpflege von vns. l. Frauen, Sig. 141:

1502:

Das sylbere rachfas, hat 4 marck, 7 lott, ain marck vmb 11 guldin, hat Jorg seld gemacht auf Donrstag nach luczie (15. Dezember).

Im 1502 Jar sind von Ratzwegen zechpfleger gewessen Conratt Rechlinger vnd antony rudolff.

Zechpflege von S. Moritz, Sign. 11[a]:

1502 s. felitzentag (3. August) — 1503, s. petter und paul (29. Juni).

Dem maystter adolf kistler auf sein arwait zum altar, tut 2 fl.

It. mer han ich ausgeben, des Jerg selden hauß-

frau geschenckt 3 fl., von wegen jerg seld hat gemacht die fisierung zum sakrament Haus vnd auch zum friemes altar und zu s. moritzen, tut 3 kr. (?).

sackrament haus verdingt, auch den friemes altar gegen denn adolf vnd ierg pildschnitzer.

poten gen venedig, der den zendel tort pracht hat zu dem fanen (vgl. unten im Anhang S. 610).

Dem ieronimus im Hoff vmb 26 ellen zenteltort kermesin zu 18 gr. 2 ellen. — Folgen noch mehrere Ausgaben zu dieser Fahne.

1503:

maystér purckhartt (Engelberger) 100 fl. auff freytag nach margarette (14. Juli) auf dass sacrament hauss. — Dann abermals 100 fl..

maister steffan, von den englen hoher zu hencken.

gregori pildschnitzer auff die pyld zu den taffeln 20 fl.

1504:[1]

3 fl. 30 xr. dem maller schmid (? mollen, schmid ?), vom puch zu beschlagen u. A.

50 fl. dem mollen auff dess gitter für dass sacrament, ostertag (? afftermentag, 23. Januar) vor pauls bekerung.

20 fl. dem mollen geben auf dem gitter.

34 fl. — dem maller (? mollen?) vm allerley dass er gemacht hat.

1504—1505 (luio):

22. Juli (1504) — dem moller, dem schmid ain rest der getterwell zum sacramenthaus.

---

[1] Über die Ausgaben an „hanß Halbain" (und „Holbain") vgl. Woltmanns Buch: Holbein und seine Zeit, 2. Aufl. II. S. 30.

1 puch gold zum getter zu vergolden augușt — nach ș. narcișșentag (nach dem 29. Oktober oder nach dem 5. November) — vnd dem zan, dem maler, das șelb getter vnd den windperg zu — — 23 fl., 15 Heller.

dem adolf kiștler vmb ain mușter zum șakrament getter 2 fl., daran hat mir moll șchloșșer 1 fl. wider geben.

Ausgaben für ain Meßgewand aus șchwarzem Atlas.

4 fl. dem Golșchlager (Goldșchlager) vm ötl. log gold, waș halb geșchlagen, vnd dem maler zerruncg, die gett(er) zu verguldeu.

Dem maișter purckharten ann șeiner arbayt in der vașten 1505 — —.

Das șilbrin krucifix auș zu beraytèn, 15 gr. zalt ich dem șelben, dem zan, maler, daș șelb zu malen vnd fer nyșșen, 10 groș.

Ausgabe vmb ain groșșe pon, darauf daș kraicifix știan șoll — — maișter konrat zimermann.

Sant Johanș vnd Marie zu verșilbern vnd verguldeu, peim șilbrin crucifix, dem zan, maler, — 4 fl. 27 xr. (?)

1505:

freytag for ș. oșchwaldstag (1. Augușt) Ausgaben an den Jungen mollenn șchloșșer.

glier, kyștler, von ainer mușter tyr zu machen.

am șamștag nach vrșula aușgebenn mayșter adolff, pildșchnitzer, auff gut Rechnung 70 fl.

1505:

24 nouember aușgeben dem maller, vom gemell bey dem șacrament Hawß plaw ann zu știreichen auf guett Rechn. 6 fl.

zalt von gengen dem șchuelein 4 fl. 8 d., vonn den laternen zu beșșern vnd 2 weychwedell zu machenn.

1506:

am Donnerstag für s. mathystag (19. Februar) zaltt mayster burkhart Engelberg auff gut Rechn. 100 fl.

am Dornstag Inn der Erstenn vastwochenn (5. März) zaltt mayster gregory pildschnitzer — 20 fl.

ad 24 aprill zalt mayster gregorj pildschnitzer — 20 fl.

2 märz dem preun, maller, hinder dem sacrament havss zu mallen, auff die 6 fl., so er for Empfangen hatt, 3 fl.

2 martzo zaltt dem zann, maller, von dem kreytzigtten gott ob der kantzl zu fassenn, zu silbern vnd verguldeu, 8 fl., 4 Heller.

Ausgaben für den Altarstein.

1506, 29. Zugno (? Juni ?) — 29. Zugno 1507.

14 luno zalet ich meister gregori pildschnitzer von dem got, den er geschniten hatt, der ob der kanczel stat vnd versibert ist mit dem kreucz, vm all zu sörung — 3 fl.

3. Augusto Einweihung der Kirche durch den weihbischoff.

Außgaben von maister burckatz wegen Vereinbarung mit Maister burckhartens stainmiczel von wegen des sacrament geheuss vnd das er ausserhalb des verdings gemacht hat, der staffel vnd zwayer thyr vnd altars wegen vnd haben noch vor, mit ze geben auf die 370 fl., So er vorher hat entpfanngen, — 20 fl. vnd sein weyb 10 fl. vnd für die ander verdingt arbayt 40 fl.

Im Weiteren neben ihm erwähnt Jörg seld.

14 october hab ich dem prewe maler zalt — auff arbaitt, das er hinder dem sacrament geheuß hat gemacht, 3 fl., als sein Knab die getter roth angestrichen, 8 fl., endlich demselben 20 fl.

Ausgaben an den alten und an den jungen Moll für die Schloßerarbeit an dem Gitter.

1507:

Die zechpfleger mit maister gregori ains, vor der gehawen stainen pilder vnd alixien (?) wegen, aff vil der inn dem sacrament gehews standen, für sain arbayt ze geben 38 fl. und seim weyb 3 ort, dem gesellen 1 ort, 26 Jenner.

15 abrilo maister gregori auf das, So er auf die pilder, in die tafel auf dem frumesallar zugehörig, — 20 fl.

1507—1508 (29. Juni bis 29. Juni):

20 fl. dem gregorj, pyldschnitzer, an s. gilgenobent (1. September).

jörg bech erwähnt.

Maister narciß und bacher, kystler, setzen die taffel.

10 fl. dem appt, maller, auff die taffel zu fassen.

50 fl. maister adolff.

10 fl. dem thomann mollen auf ain rechnung von gettern vor den frymeßolltar.

22 fl. dem domann mollen für dasselbe.

14 fl. dem gregorj für die vier lesften pyld, 3 fl. für Frau und seine Knecht.

17 März 1508: 1 fl. 12 d. Thoma mollen.

6. September 1509: Maister adolff 15 fl.

11. September 1509: thomann mollen, schmidt, öttlich arbait 3 fl., 3 ortt.

1509:

1. Oktober dem vlch aptt, maller, 7 fl.

11. Oktober demselben 300 fl., so die Zech Im schuldig blieb.

1510:

22. Februar vßgeben dem schenawr, fom altar zu bedecken, 6 ortt.

1512:

Schmidt Mohl erwähnt und maister narciß (Steinmetz).

6 gulden, 51 xr. dem endriß degen, goldschmidt, vmm ain kellich, Ist kaft vmm 25 fl., 51 xr. am mentag vor martinj (8. November). — Vmm den alten kelich 19 fl. gemmen.

1513—1514:

Ausgaben an Maister Conrad Zimmermann, an Meister Thoman, Maurer; an Jacob Heller, goldschlager, für gold auf das kupfern kreytz; an arnold, kesselschmid, welcher den Thurmknopf macht.

1514—1515.

dem apt, maler, 13 fl.

1516—1517.

Conrat resch, kistler, erwähnt.

5. September: lenhart pecken, maler, von wegen der zwayer materi des abentessen nach der alten vnd newen ee (Bund, Testament) wegen zu malen ob den zwayen thyren neben dem frümeß altar, 4 fl., 8 kr.

Ausgaben für Sank Sigmund vnd vnser Frawen bild neu gefaßt, messinges ampel gehewß für vnser frawen kafft; 2 eysenstangen, die vor der zech sind gewesen, lassen gerecht machen vnd vergilden, ob in die Tafel, daran man in der vasten das gemalt tuch oder ölperg fürchenckt; dem maister meng, zymerman, verdingt ain welpom, zu dem hungertuch zu machen, auß seinem zeug vnd auch darzu pey dem loch,

da man die hymmelfart helt, auch verschlagen mit ainem gelenderlen vnd ain thyrlen voren fürgemacht.

1523:

Maister Thomann von Thornhausen, maurer, erwähnt.

1534:

lienhart peckhen, Maler, von der gulden schrift auff die 2 Diecher zu schreiben, 20 fl. 30 xr.

Conratt öttlin, glasser, erwähnt.

1536:

peirlin, nartzis Hirlinger, krystoff Eppenhusser erwähnt (alle drei: Goldschmiede).

1541:

Maister Hans sibenaich erwähnt.

1547:

Velt Hueter, goldschmid, erwähnt.

Notiz aus dem
Baumaisterbuch.
(ohne Signatur).

3 ort Vlrichen mawrmüller von ainer tischdecken grien ze malen vnd ettlich vennster zun zaichnen 2 ℔, 12 Schilling, 3 Heller.

Über die Fugger'sche Grabkapelle in der Annakirche zu Augsburg.

Schon seit Jahren pflegte ich in Augsburg mit Vorliebe das Annakirchlein zu besuchen, weil sich dort, wie vielleicht nirgends, die Hinwendung deutscher Kunst zur italienischen Renaissance vor Augen stellt. Und ich wunderte mich jedesmal, daß in der neueren Literatur unsrer Wissenschaft so wenig darüber zu finden ist.

Inzwischen aber ist das anders geworden. Zu Pfingsten 1883 hat Professor A. Weinbrenner mit dem akademischen Architektenverein des Karlsruher Polytechnikums die „Fuggerkapelle“ aufgenommen und im Januar 1884 herausgegeben.

In einer Einleitung dazu gibt er die nöthige kunstgeschichtliche Belehrung und er weist das wichtige, uns allen bisher entgangne Faktum nach, daß die Fugger es waren, welche mit dem Bau ihrer Grabkapelle zu S. Anna die italienische Renaissance-Architektonik als die Ersten von Allen in Deutschland eingeführt haben.

Laut der lateinischen Stiftungsurkunde ließ der Prior des Karmeliterklosters, Johannes Fortis (wie es scheint, ein Italiener), unterm 7. April 1509 die Erbauung einer Begräbnißkapelle an der S. Annakirche (wodurch der westliche Theil derselben eine Verlängerung erfahren sollte) durch Ulrich († 1510) und Jakob Fugger († 1525) für sich, ihren Bruder Georg († 1506) und ihre Nachkommen ratifiziren. Nachdem der Bau a. 1512 vollendet[1] und a. 1518 eingeweiht war, stiftete Jakob Fugger ein Kapital von 10 000 fl. zur Unterhaltung der Kapelle und zu den Gottesdiensten in derselben.[2]

Die Aufnahmen und die Besprechung Weinbrenner's überheben mich einer näheren Beschreibung. Ein spätgothisches Kreuzgewölbe mit dekorativ geschwungner und einer vierblättrigen Rose gleichender Figuration der Rippen ruht auf einem Unterbau, welcher, durchaus im Style venezianischer Renaissance, durch Pilaster mit Rahmen, Rundscheiben, Sockeln und Kämpfern, Gesimsabschluß der Wände gegliedert ist. Schlanke Pfeilerarkaden mit Archivolten tragen die Seitemporen, welche balkonartig mit Säulengeländern ausladen. Die reich mit Pflanzen-Ornamenten und geflügelten Genien geschmückte Orgel[3] steht auf einem

[1] Das Datum 1512 findet sich, wie Weinbrenner hervorhebt, auf mehreren Ziertafeln.

[2] Vgl. in Weinbrenner's Publikation S. 2. Einsicht in den Stiftungsbrief verdanke ich dem fürstlich Fugger'schen Archivar, Herrn Dr. Dobel.

[3] Über den Meister des Werks und die Zeit seiner Vollendung klärt uns die Inschrift auf: Rô Kay Mâst Orgelmacher Jhan von Dôbraw, 1512. Weinbrenner hält den Namen für slavisch, allein das

durch Blendbögen und Pilaster abgetheilten Unterbau, dessen Terrasse gleichfalls mit einem Säulchengeländer abgegränzt ist und in der Mitte (dreiseitig) weiter heraustritt. Diese Bautheile bestehen theils aus gelblich grauem und rothem Marmor oder Alpenkalk, theils aus dunklerem Syenit und Porphyr. Die Flächen sind glänzend polirt.

Indem Weinbrenner sich nach dem Architekten umsieht, fällt sein Auge auf jenen „Meister Hieronymus",[1] welchem 1506 die Erbauung des fondaco tedesco in Venedig übertragen wurde, und er findet eine beträchtliche Verwandtschaft zwischen jenem venezianischen Gebäude und der Fuggerkapelle. Gegen diese Behauptung ist gewiß nichts einzuwenden. Venezianisch erschien auch mir der Styl dieses Werkes. Doch möchte ich die Aufmerksamkeit auf einen alten Riß lenken, den ich vor einem Jahr in der Augsburger Stadtbibliothek fand.[2] Er enthält ein Monogramm, das ein L mit einem durchgeschlungnen S darstellt.[3] —

---

w für u war unsrer damaligen Schreibweise eigen. P. v. Stetten hat also wohl Recht, ihn für niederländisch zu halten, worauf schon der Vorname Jhan schließen läßt.

[1] Vgl. Dürer's Zeichnung, Braun 248 (dess. d. maitres anc., Paris, 1879) und Dürer's Gemälde des Rosenkranzfestes; dazu Thausing, A. Dürer, 256, 261.

[2] Sammelband 16, 3.

[3] Wie ich von Dr. R. Hoffmann erfahre, war um 1530 ein Baumeister Asbach für die Fugger thätig und in einem Verzeichniß der Augsburger Steinmetzen, das der genannte Herr aus den Steuerbüchern zusammengestellt und mir gütigst überlassen hat, finde ich 1525—1531 „Leonhard Aspach, Visierer", aufgeführt, 1509 einen Lienhart Stainmitzel, welcher wohl identisch ist mit dem 1501 erwähnten Steinmetzen Lienhart Mustinger.

Die vier Bogenfelder des besagten Unterbaus der Orgel sind mit marmornen Reliefs ausgefüllt. Die beiden äußersten enthalten jedes in einer von vier kandelaberförmigen Säulen (korinthischer Ordnung) gestützten Kupolette das Fugger-Wappen mit den zwei Lilien, gehalten von zwei Herolden in antiker Rüstung. Das rechte innere Feld zeigt uns Georg Fugger, in ein Leichenlinnen gehüllt, auf einer Marmorstufe liegend, darüber Simson, die Philister bekämpfend. Das linke innere Feld: Ulrich Fugger, ebenso wie Georg, aber auf einem Sarkophag liegend, darüber die Auferstehung Christi. Weinbrenner, der von diesen Reliefs nur eine summarische Beschreibung gibt, da sie ja für den architektonischen Gesichtspunkt seiner Studie nur wenig Belang hatten, spricht sich über ihre Herkunft folgendermaßen aus:

„Aus der ganzen Darstellungsweise geht unzweifelhaft und überzeugend hervor, daß diese vier Bildwerke, wie auch vier ornamentirte Marmorumrahmungen (Blatt 9), hervorgegangen sind aus einer der großen Bildhauerwerkstätten Venedigs, jener Meisterfamilien (oder Kolonien) der Lombardi, Leopardi oder Bregni, von welchen die ersten auch als Architekten einen guten Namen hatten. — Nach ihrer Herstellung mußten wohl die Reliefs, wie die Handelswaaren jener Zeit, in einzelnen Stücken[1] von Saumthieren getragen, über die Alpenpässe gebracht worden sein. Nicht so sicher, aber in hohem Grade wahrscheinlich ist, daß die sämmtlichen

[1] Jedes der vier Reliefs besteht, der Höhe nach getheilt, aus fünf Stücken, deren horizontale Stöße auf's Genaueste zusammen gesetzt sind.

Wandbekleidungsstücke der inneren Ausschmückung, verfertigt aus Marmoren des Trentin und des Veroneser Gebiets, sowie die übrigen Steinarten, wie solche an den venezianischen Bauten jener Zeit den üblichen Schmuck bilden, auf die gleiche Weise herbeigeschafft worden sind."

Der Marmor, woraus diese Reliefs gefertigt sind, stammt also aus Südtirol.[1] Ist es nun durchaus nöthig, die Werkstätte in Venedig zu suchen? Könnte man nicht auch an Bozen oder Brixen, Innsbruck denken und dort einen Marmorskulptoren vermuthen, der in Italien gelernt hatte? — Aber welcher Meister hat wohl die Kompositionen zu diesen merkwürdigen Reliefs geschaffen? Ein Italiener gewiß nicht. Jedoch ein Deutscher und zwar kein Andrer als A. Dürer. Erinnert man sich denn gar nicht an das auf graues Papier gezeichnete und mit Weiß gehöhte Diptychon von 1510? Es enthält die Philisterschlacht und die Auferstehung. Jene, bekanntlich eine der vorzüglichsten Zeichnungen Dürer's, befindet sich jetzt im k. Museum zu Berlin, diese in der Albertina zu Wien.

Nicht nur auf einer ungefähren Reminiszenz beruht meine Behauptung. Ich unterließ nicht, genau zu vergleichen und das Ergebniß ist: Die beiden Blätter Dürer's stimmen beinahe Zug für Zug mit den beiden Reliefs in Augsburg. — Die geringfügigen Abweichungen seien hiemit in Kürze aufgewiesen. Dürer's Simson stemmt mit der Linken einen Philister zu Boden und haut mit der bewehrten Rechten

---

[1] Waagen (Kunstwerke und Künstler in Deutschland, 1845, II, 68) gibt an, daß die Reliefs aus Solenhofer Kalkstein gearbeitet seien.

auf einen andern ein, der sich mit einem kleinen Spitzschild deckt und einen Stoßdegen zückt. Der ähnlich bewegte Simson in Augsburg hält mit der Linken die Hellebarde des vor ihm stehenden und an dieser ziehenden Philisters und schwingt mit der Rechten den Eselskinnbacken, wie im Blatte Dürer's. In diesem sehen wir links noch mehrere Philister herandringen, während im entsprechenden Relief zu Augsburg nur einer sich dem Riesen ziemlich steif entgegenstellt. Die unten in einen Zapfen endigende von Putten gehaltene Säule mit der Mars-Statuette auf dem Kapitäl fehlt im Relief, während in der Zeichnung auf der Stufe des unteren Theils der todte Georg Fugger fehlt, an dessen Stelle zwei trauernde Satyrn, einer kläglich mit den Händen an den Kopf fahrend und einer den Kopf vornüber auf den Boden beugend, eine Kugel und mehrere Vasen angebracht sind. Jedoch finden wir im Relief zwei, allerdings sehr nebensächlich und überdieß anders behandelte, Satyrn zu beiden Seiten des Todten und um eine Stufe tiefer auch Pilastern. Unter der besagten Stufe, welche hier im Relief als ein Sarkophag von einfacher Form zu betrachten ist, berichtet uns eine Inschrifttafel, daß hier Georg Fugger ruht, welcher 1506 gestorben ist.[1] Links und rechts neben derselben je zwei musizirende Putten auf Delphinen. Dieser unterste Theil stimmt in der Form fast ganz mit der Zeichnung Dürer's überein. Doch steht hier auf der Tafel: Albertus Dürer Norenbergensis faciebat post virginis partum 1510, dabei sein Monogramm; und hinter den Putten ist in jedem Eck noch ein Satyr eingefügt.

---

[1] Vgl. Prasch, Epitaphia Augustana, ibid. 1624, S. 118.

Noch mehr stimmt Dürer's Zeichnung der Auferstehung (in der Albertina) mit dem entsprechenden Relief in Augsburg überein. Abweichend ist nur Folgendes. Der bärtige Wächter, welcher in das leere Grab blickt, trägt bei Dürer einen geschuppten, im Relief einen glatten Helm, aber von derselben Rundform. Im Mittelstücke hat Dürer vor dem Sarkophag zwei Kugeln angebracht und ein sopraportenähnliches Zierstück, wodurch eine optische Verbindung mit der darunter befindlichen Gedenktafel hergestellt ist. Dieses Glied ist im Relief etwas anders geformt und an Stelle des Buckelknopfes am oberen Ansatz ist ein Todtenkopf eingefügt und zwei Todtenköpfe links und rechts entsprechen den Kugeln Dürer's. Die Inschrift auf der Tafel hat im Blatte des letzteren den gleichen Wortlaut wie in der Simson-Zeichnung. Das Relief enthält hier jedoch die Grabschrift des 1510 verstorbenen Ulrich Fugger.[1] Die Putten zu beiden Seiten sind im Relief ganz der Zeichnung nachgeformt.

Man wird mir wohl entgegenhalten, daß in den beiden Blättern Dürer's die ausschlaggebenden Bestandtheile: die Leichen des Georg und des Ulrich Fugger fehlen. Nun aber lese ich in Thausing's Buch über A. Dürer:[2] „Die geistreiche Skizze zur Philisterschlacht, mit der Feder auf weißes

---

[1] Vgl. Prasch l. c. S. 116. Er zitirt auch S. 115, 120, 117, 119 die Inschriften zum Gedächtniß des Jakob Fugger († 1525) unter den beiden Wappenreliefs (vgl. unten) und diejenigen zum Gedächtniß von Hieronymus († 1538) und Raimund Fugger (1535). Die letzteren sind auf den Wandsockeltafeln unter den Nischen mit der Philisterschlacht und der Auferstehung angebracht.

[2] 1. Aufl. S. 329.

Papier entworfen, befindet sich in der Ambrosiana zu Mailand. Ein weiteres Stadium der Komposition zeigt eine Pinselzeichnung auf grün grundirtem Papier im Beuth-Schinkelmuseum zu Berlin. Sie kommt dem vollendeten ganzen linken Flügel bereits nahe, entspricht ihm auch in der Größe. Nur sieht man in der mittleren Abtheilung, einer niedrigen Staffel, die Quere einen Mann hingestreckt, ganz eingehüllt, die Arme gekreuzt, die Füße etwas übereinander gelegt, das Haupt mit geschlossnen Augen zur Seite geneigt, der Mund offen wie bei tiefem Schlaf nach übermäßiger Anstrengung. Dürer scheint dabei an den schlafenden Simson gedacht zu haben. — Damit stimmt eine ganz reizende, leichte Federskizze in der Sammlung Hausmanns[1] zu dem anderen rechten Flügel des Diptychons; dort sieht man an gleicher Stelle in einem Sarge eine Leiche liegen, welche, unmittelbar unter der Auferstehung, wohl nur die Leiche Christi bedeuten konnte. Dürer hat bei der Ausführung diese Zuthaten klüglich fallen lassen.“ ꝛc. —

Also! Die liegende Gestalt im Blatte des Beuth-Schinkelmuseums ist nicht der schlafende Simson, sondern der todte Georg Fugger und die Leiche im Blatte der Hausmann'schen Sammlung ist nicht diejenige Christi, sondern Ulrich Fuggers. Dürer ist der Meister, welcher die Visirungen zu den beiden Reliefs in Augsburg geliefert hat und vielleicht ist er auch der Komponist der beiden äußeren Wappenreliefs. Weinbrenner macht auf die horizontalen Zugstangen im linksseitigen aufmerksam. Sie gehören aller-

---

[1] Jetzt im Besitze von Herrn Dr. Blasius in Braunschweig.

dings zu den Eigenthümlichkeiten venezianischer Renaissance und dürften vielleicht auf orientalische Einflüsse zurückzuführen sein. Aber daß auch dieses Motiv von deutscher Kunst sehr bald übernommen wurde, ist aus vielen Blättern A. Dürers zu ersehen, der ja in Venedig so wohl bekannt war.

Doch von welchem Bildner sind diese Kompositionen in Stein ausgeführt worden? Einiges hat wohl fast italienischen Anflug wie der eine Wappenhalter zunächst der Auferstehung und die Behandlung der Akanthusblätter. Andres hingegen ist ja ganz deutsch. So der emporblickende Wappenhalter zu äußerst links; ich möchte fast vermuthen, daß hier A. Dürer dargestellt ist. Und im Bilde der Auferstehung der Wächter, welcher sich in's Grab beugt, ähnelt dem älteren P. Vischer und zwar noch mehr in der Vorzeichnung Dürers. — Der Skulptor, in dessen Behandlungsweise sich mit Unreife und Schwächlichkeit ein unangenehmer Manierismus italienischer Art verbindet, war, wie mir scheint, ein Deutscher, der aber in Venedig gelernt hat. Vielleicht ein Tiroler. — Oder gar ein Reichsstädter aus Augsburg oder Nürnberg?

Diese Frage führt uns wieder in die Augsburger Stadtbibliothek zu jenem Riß, welcher die ganze Kapelle darstellt. Das Monogramm, welches er enthält, könnte gedeutet werden auf den Augsburger Bildhauer S e b a s t i a n L o s c h e r. Es ist denkbar, daß er eine Visirung des Ganzen angefertigt habe, denn auch der Goldschmied Georg Seld war als Visirer architektonischer Entwürfe thätig, z. B. in Gemeinschaft mit Burkhart Engelsberger. Sebastian Loscher ist in den Augsburger Handwerksbüchern der Maler, Bild-

schnitzer (2c.) genannt (s. unten das Register). Werke von ihm sind bis jetzt nicht nachgewiesen, doch finde ich in der Kunsttopographie Deutschlands von W. Lotz (II. 111) eine 1513 von M. B. (Meister Bastian?) Loscher gefertigte Holzstatue des h. Alexius im Schlosse zu Erbach (bei Ulm) verzeichnet. Sein Werk ist vielleicht auch die wegen ihrer Schönheit gerühmte Kanzel im Kloster Denkendorf bei Wangen, denn an derselben ist nebst dem Datum 1518 das Monogramm B. L. angebracht. Möglich immerhin, daß er in der Signirung nicht immer gleichmäßig blieb, sondern sein Namenszeichen bald so, bald mit S. L. schrieb.[1]

Außerdem wäre zu erinnern an Lorenz Sartor, der 1510 zu Augsburg einige der zum Maximiliansgrabmal in Innsbruck gehörigen Erzfiguren goß.[2]

Jedoch auch in Nürnberg gab es Künstler, deren Namen zu dem Monogramm S. L. passen würden: Sebastian und Sebald Lindenast. Von Sebastian Lindenast sagt Joh. Neudörffer[3] Folgendes: „Dieser Lindenast hat nichts anders denn von geschlagenem und getriebenem Kupfer

[1] Er kommt 1510 in die Zunft. — Nach freundlicher Mittheilung von Herrn Dr. R. Hoffmann wohnte er bei Hans Burgkmair („vom Diepold"), schnitt er 1510 eine Säule für einen Brunnen, erhielt er 1523 für „3 Bilder auf die Rorkasten 60 fl.," war sein Vater der Brunnenmeister Anthoni Loscher und sind in den Steuerverzeichnissen unter andern Mitgliedern dieser Familie folgende genannt: Ambrosy Loscher 1532, Benedikt Loscher 1534—1536, Baltus Loscher 1547—1560.

[2] Vgl. Th. Herberger, Augsburg und s. fr. Industrie, ibid. 1852, S. 26.

[3] Nachrichten von Künstl. und W. Nürnb. 1547, h. v. Lochner, 1875, S. 40.

gearbeitet, daraus machte er Gefäß allerlei Manier ꝛc. Und hat an der Capellen am Markt oben an der Uhr den Kaiser, die sieben umgehende Churfürsten, den Ehrenhold, die vier Posauner, die zwei Männlein, so schlagen, und die andern zwei Männlein, da das eine läutet, und das andere die Uhr umwendet, von Kupfer gemacht und trieben, und hab ihn darum desto lieber zu diesen Künstlern gesetzt da er und Peter Vischer Rothschmid der älter, auch der vorgemelte Meister Adam Kraft Steinmetz, gleich mit einander aufgewachsen und wie Brüder gewesen sein, sind auch alle Feiertag in ihrem Alter zusammen gangen, sich nit anders als wären sie Lehrjungen miteinander geübet, welche Übung und ihr Aufreißung noch zu weisen sind, sind auch allemal, ohne einiges Essen und Trinken, freundlich und brüderlich von einander geschieden." Lochner hat zudem nachgewiesen, daß Sebastian Lindenast anno 1494 in Diensten des Bischofs Windler zu Brixen lebte, sich aber 1499 wieder in Nürnberg befand und 1529 starb. Sein Sohn, der Goldschmied Sebald Lindenast befand sich 1490 in Antwerpen und war 1512 schon selbständiger Meister. — Die kunstreiche Uhr an der Liebfrauenkirche zu Nürnberg habe ich leider nicht näher betrachten können, es wäre wohl der Mühe werth, ob ihre Figuren im Styl irgendwie mit den Reliefs in der Annakirche zu Augsburg übereinstimmen. Nicht unmöglich, daß sich Neudörfer dießmal irrt, indem er behauptet, Sebastian Lindenast habe nur Arbeiten von getriebenem Kupfer geliefert, es wäre gleichwohl annehmbar, daß S. Lindenast ab und zu auch Andres fertigte und sich selbst in der Steinbildnerei versuchte. Die Genesis von deutschen Bildwerken

ist oft merkwürdig verwickelt. Man erinnere sich nur an die Geschichte des Maximilian-Grabmals zu Innsbruck und an Dürers Visirungen zu Grabmonumenten von P. Vischer, d. ä.

Damit sind wir zu einem Meister gelangt, welcher sich an der Ausschmückung des Fuggerchors gleichfalls betheiligen sollte. Weinbrenner hat übersehen, daß jenes Prachtgitter, wovon noch ein Rest im Nürnberger Rathhaus zu sehen ist, in die Annakirche zu Augsburg bestimmt war. Bergau gibt an, daß es 1513 von den Brüdern Ulrich, Georg und Jakob Fugger bei Peter Vischer bestellt worden sei[1]; allein Ulrich und Georg waren damals schon todt, also muß der Vertrag entweder schon vor dem Tod Georg Fuggers (i. J. 1506), oder, wenn erst 1513, nur von Jakob Fugger geschlossen worden sein.[2] Die letztere Annahme wird sich wohl als richtig erweisen.

[1] S. in Dohme's Kunst und Künstler, 2. Bd., 1. Abth. S. 31, 32, 53 ff.

[2] Lochner bemerkt in seinen Anmerkungen zu Joh. Neudörfer's Nachrichten nur Folgendes: „Ulrich der alte, Georg und Jakob, die Fugger, Gebrüder, hatten bei Peter Vischer das Gitter für ihre Capelle im Frauenbrüderkloster zu Augsburg angedingt und ihm 1437 fl. 11 Schilling 8 Haller schon daran und darauf bezahlt. Da aber sowohl zwischen diesen obgenannten Fuggern als auch ihren Erben, Raymund, Anton und Jeronimus, den Fuggern, Gebrüdern und Vettern, und dem Meister Peter Vischer Irrung entstanden war, indem die genannten Fugger meinten, das Gitter wäre nicht in der gedungnen Weise gearbeitet worden, so wurde noch im Todesjahr des am 7. Jan. 1529 gestorbnen Meisters mit seinen Erben ein gütlicher Vertrag am 2. August getroffen, wodurch die Fugger sich aller Ansprüche auf das Gitter begaben und dasselbe den Erben zu freier ungehinderter Verfügung überließen.“ Wörtlich ist dieser Vertrag abgedruckt im Anzeiger für Kunde deutscher Vorzeit (1870, Fbr.), einer Zeitschrift, welche mir leider nicht zur Hand ist.

Wenn wir aber den ersten Theil des Lebens P. Vischers nachlesen, so finden wir unter seinen Genossen auch einen Bildschnitzer Simon Lamberger genannt, welcher 1494 neben ihm vom Churfürsten Philipp von der Pfalz eingeladen wurde, nach Heidelberg zu kommen und ihm mit ihrem Rath und „Handwerk" zu dienen.[1] Also hätten wir einen fünften Namen gefunden, womit sich das besagte Monogramm in jenem Riß der Augsburger Stadtbibliothek übersetzen ließe. Werke von Lamberger sind noch nicht entdeckt worden. Wir müssen also auf vergleichende Prüfung verzichten.

Die Fuggerkapelle ist auch in typologischer Hinsicht beachtenswerth. Ein derartiges Familiengrabmal ist mir nicht bekannt und es wäre wohl der Mühe werth, zu untersuchen, wie sich dasselbe zu den italienischen Anlagen solcher Gattung verhält. Es fehlt uns überhaupt eine gründliche Studie über die verschiedenen Formen des Grabmonuments und ihre Geschichte.

Hoch merkwürdige und bisher sonderbar unterschätzte Werke sind auch die Gemälde auf den Deckflügeln der Orgel. Rechts die Himmelfahrt Maria's, auffallend durch die Leidenschaftlichkeit der Gestalten und durch die treffliche Perspektivik, womit dieselben in den Raum komponirt sind. Links die Himmelfahrt Christi, worin die ungewöhnliche Dicke und Breite seiner, im Übrigen durchaus regelmäßig gebauten, Gestalt frappirt. An den Aposteln, von welchen einige in's Grab hinunterblicken, sind die flatternden Gewänder be-

---

[1] Vgl. J. Baader, Beitr. zur Kunstgesch. Nürnbergs, 2. R., Nördl. 1862, S. 43.

trachtenswerth, welche zum Theil nach gesteiften Vorlagen gemalt zu sein scheinen. Man sieht an einem Mantel die förmliche Spur der fixirenden Hand des Künstlers. Weinbrenner hat in dem einen dieser Gemälde das uns durch die Bildnisse von A. Dürer und Hans Holbein d. ä. bekannte Gesicht des Jakob Fugger unter den Zuschauern nachgewiesen. Nach P. v. Stettens Vermuthung [1] sind diese Bilder von einem Meister Lucas Cromburger gemalt und Waagen (l. c.) bemerkt, daß damit eine Nachricht übereinstimme, welche Dr. von Ahorner im Archiv der Familie gefunden. Auf mein Ersuchen war nun Herr Dr. Dobel so gefällig, die Richtigkeit dieser Angabe zu prüfen, fand aber absolut nichts hierüber und ebenso suchte ich in den augsburgischen Handwerksbüchern und Steuerregistern vergeblich nach diesem Namen. [2] Allein der Humanist Beatus Rhenanus aus Schlettstadt (1485—1547) rühmt Kromburger in einem Brief an Philipp Puchaimer, den Arzt und Rath des Erzbischofs von Mainz. Er schildert demselben die glanzvollen Häuser der Fugger, so auch das des Raimundus, dessen Gärten ihm besser gefielen als diejenigen des Königs von Frankreich: Ludovici Galliarum Regis horti, quos olim Turonis et Blesis vidimus. Postquam ascendimus, hypocausta latissima, aulas spatiotissimas sive cubicula conjuncta cum fumariis, sed ornatissima conspeximus, respondentibus inter se ostiis in meditullio domus, quibus

---

[1] Gewerb- und Handwerksgesch. d. R. Augsburg, 1779, I, 276.

[2] Herr Doktor Hoffmann, der seit langen Jahren das augsburgische Stadtarchiv nach Kunstnachrichten durchforscht, vermuthet eine irrthümliche Lesung statt Lucas Kron, Burger (von Augsburg).

de conclavi in conclave transitur. Hic passim vidimus exquisitissimas picturas ex Italia advectas multas etiam Iconicas tabulas manu Lucae Cronburgii feliciter absolutas.[1]

Dieser Künstler, heiße er nun Kronburger oder anders, nimmt jedenfalls eine hervorragende Stellung ein und unterscheidet sich von den übrigen deutschen Malern durch einen viel näheren Zusammenhang mit den florentinischen Quattrocentisten. Die Dramatik seiner Bilder, die starke Modellirung mit dunklen Schatten und zum Theil auch die Typenwahl wollte mich schon fast an Luca Signorelli und Filippino Lippi erinnern. Andres dagegen sieht mehr nach paduanischem, venezianischem, veronesischem Einfluß aus. Untergeordnetere Züge gemahnen auch an die Art des tirolischen Meisters der vier Kirchengelehrten in der Augsburger Galerie. Diese kühn bewegten und in kunsthistorischer Hinsicht so wichtigen Gemälde, welche eine nähere Untersuchung recht wohl verdienen würden, befinden sich leider in sehr verdorbnem Zustand.

Besser erhalten sind dagegen die Bilder an der kleineren Orgel des Spielwerks. Sie stellen die Erfindung der Musik und die Verkündigung dar. P. v. Stetten schreibt sie dem älteren Hans Holbein zu und es lassen hierauf auch zwei Knabengestalten schließen, die an die Bildnisse seiner Söhne im Bilde der Taufe des h. Paulus durch Ananias (Augsburger Gemäldegalerie, N. 26) erinnern. Doch mit Rücksicht

---

[1] Vgl. Philologicarum Epistolarum Centuria Una Ex Bibliotheca Goldasti, Francofurti et Lipsiae, 1729, p. 210.

auf die malerische Behandlung wird wohl füglich Gumpolt Giltlinger als Urheber dieser kleineren Gemälde über dem Spielwerk betrachtet, ein Maler, der offenbar mit Hans Holbein, d. ä., in enger Verbindung stand, wie mir dieß namentlich aus dem Mittelbilde des Sebastian-Altars in der Münchner Pinakothek zu erhellen scheint.

Vermuthlich sind die Gemälde zu gleicher Zeit wie das Bauwerk und die Reliefs vollendet worden.

Wir sehen also in diesem bescheidnen Klosterkirchlein zu Augsburg sowohl die architektonische als die malerische, plastische und dekorative Gestaltung mit Entschiedenheit bestrebt, der Kunst des italienischen risorgimento nachzufolgen, und sehen an diesem neuen, folgenreichen Werke, das bereits zwischen 1509 und 1512 zu Stande kommt, einen A. Dürer und P. Vischer betheiligt. Der Bausinn hatte sich bisher gegen die neue Strömung gesträubt, von welcher die Bild- und Zierkünste bereits da und dort berührt und ergriffen waren. Hier nun gibt er sich ihr zum ersten Mal hin. Die Fuggerkapelle in Augsburg nimmt demgemäß im Zusammenhange moderner Kunst dieselbe Stellung ein wie in dem der Gothik die Liebfrauenkirche zu Trier, sie stellt sich uns dar als die Geburtsstätte deutscher Renaissance.

Anhang.

Zusätze und Berichtigungen.

Zu Seite 16. — Die symmetrische Komposition der Vorderansicht findet sich schon in spätrömischen Konsulardiptychen. Vgl. die vorzügliche Studie von W. Meyer aus Speyer: Zwei antike Elfenbeintafeln der k. Staatsbibliothek in München, ibid., Straub's Druckerei, 1879.

Zu S. 19. — Von der Frage, wann die frühesten Tafelgemälde entstanden, abstrahire ich hier. Die meisten im christlichen Museum des Vatikans gehören dem 11. Jahrhundert an. Vgl. Woltmann, Gesch. d. Mal., I, 231.

Zu S. 21. — Laurentius (?). Vgl. Woltmann, l. c., I, 168. Nach andrer Ansicht ist in dieser Gestalt Christus dargestellt, welcher ketzerische Bücher verbrennt. Sie schreitet, genau genommen, nicht auf den weiter hinten stehenden Rost zu, sondern triumphatorisch in gerader, an demselben vorbeiführender Richtung. Vgl. Crowe und Cavalcaselle, Gesch. der ital. Mal., deutsche Original-Ausg. bes. von Jordan, I, 21.

Zu S. 27. — Altartafelgemälde (und zwar als Antependien) scheinen übrigens erst zu Anfang des 13. Jahrhunderts aufgekommen zu sein. Vgl. Woltmann. l. c. 306.

Zu S. 58 ff. — Nähere Angabe Literatur über Giotto: 1) C. F. von Rumohr, Italienische Forschungen, 1827, II, 39; 2) Schnaase, Gesch. d. b. Künste, VII, 361 ff.; 3) J. Burckhardt, der Cicerone, 4. Aufl., bearb. von W. Bode, II, 492 ff.;

4) Ghiberti, „seconto commentario“ in der Ausgabe Vasari's von Le Monnier, I; 5) Cennino Cennini, Trattato della pittura, herausgeg. von Ilg in Eitelberger's Quellenschriften für Kunstgesch. des Mittelalters u. d. Renaiss., IV; 6) Crowe und Cavalcaselle, Gesch. d. ital. Mal., I, 194 ff.; 7) Ed. Dobbert, Giotto in Dohme's Kunst und Künstler, I, 2; 8) Michele Savonarola, Epistola de laudibus Patavii, vgl. Muratori, Scr. XXIV, 1170; 9) Boccaccio, Decamerone, giorn. sesta, Nov. V. — Das jüngst erschienene treffliche Buch von Henri Thode: Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien (Berlin, 1885) konnte ich nicht mehr benutzen.

Zu S. 76 (Anm. 1). — H. Hettner: die Franciscaner in der Kunstgeschichte, „Nord und Süd“, 1881, 398 ff.

Zu S. 91 und 92. — Nähere Angabe der Literatur über Raphael. — 1) H. Grimm, das Leben R. v. U. (1872), wovon eine neue Auflage in Aussicht steht. Essays, 4 Bände. Vgl. auch seine Studien in Zahn's Jahrb. f. Kunstwissensch., im Jahrb. der k. preuß. Kunstsamml., in der deutschen Rundschau, in den preußischen Jahrbüchern und sein Leben Michelangelo's, 1879, I, 358 ff. Seine Gabe intimer Auffassung und geistreicher Charakterisirung braucht nicht erst hervorgehoben zu werden. — 2) J. C. Robinson, Verfasser eines trefflichen Katalogs der Sammlung von Handzeichnungen in der Oxforder Universität: A critical account of the drawings by Michelangelo and Raffaelo in the Univ. Gall., 1870. — 3) C. Ruland, The works of R. S. d. U. as repr. in the Raphael collection in the royal libr. at Windsor Castle, 1876. Bekanntlich eine grundlegende Arbeit. — 4) E. Münz, Raphael, sa vie, son oeuvre et son temps, 1881; 2. Aufl. 1886. Durch neue Beiträge gediegenster Quellenforschung und ungewöhnlicher Vertrautheit mit der Literatur des Risorgimento ausgezeichnet. — 5) A. Springer, Raffael und Michelangelo in Dohme's Kunst und Künstler, II, 1878; 2. Aufl. 1883 separat. — 6) H. Hettner, Italienische Studien. Der in philosophischer und literaturgeschichtlicher Sphäre gleich heimische Verfasser hat es vorzüglich verstanden, den Zusammenhang raphaelischer Kunst mit den treibenden Ideen der Zeit klarzulegen, wiewohl seine Begabung nicht eigentlich kunstkritischer Natur, nicht auf das spezifisch Anschauliche und Bildmäßige angelegt ist. — 7) Ivan Lermolieff, die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin, 1880.

Gewinnreiche Arbeit eines russischen Bilderkenners, dessen mikrologische Methode der Stylkritik füglich, wenn auch mit sehr einzuschränkendem Rechte, Aufsehen und Schule gemacht; jedoch abstoßend durch geschwätzige, salbungsvolle Eitelkeit. — Gegen Ästhetik trägt er, des Beifalls moderner Kurzköpfe gewiß, ein ironisch wegwerfendes Verhalten zur Schau und es ist ihm nicht im Mindesten bewußt, daß er damit einen unstatthaften Mangel an Intelligenz und Wissen verräth. Man lese auf Seite 157 die Bemerkung nach, welche „an Fräulein von Blasewitz" gerichtet ist. Er bringt nämlich sein treffendes und gewiß von keinem Unbefangenen bestrittenes Urtheil über die liegende Magdalena der Dresdner Galerie in Form eines läppischen Gesprächs mit einer schöngeistigen Gans vor, die natürlich neben seiner fachmännischen Erstaunlichkeit eine klägliche Rolle spielt. — 8) Henri de Geymüller, Raffaello S. studiato come architetto, Milano 1884. — Von diesem Gebiete der Thätigkeit Raphael's mußte ich absehen. — 9) Crowe und Cavalcaselle, Raphael, sein Leben und seine Werke, übers. von C. Aldenhoven, 1883—85. Ein ebenso bescheidnes als verdienstvolles und von wahrer, ausgebreiteter Kennerschaft getragnes Werk zweier wohl zu schätzender Begründer unsrer Wissenschaft. — 10) Rumohr, Ital. Forschungen, III, 1831. — 11) Koloff, Beschreibung der k. Museen &c. zu Paris 1841. — Eine umfassende Publikation der Handzeichnungen Raphael's gibt es noch nicht; dagegen haben wir Gutbier's höchst willkommne Ausgabe seiner sämmtlichen Gemälde in Lichtdrucken nach guten Stichen (auch in vereinzelten Fällen nach den Originalen), mit Text von W. Lübke. —

Zu S. 94. — Über Baldur vgl. Simrock's Handb. d. deutschen Mythologie, 3. Aufl. 1869. S. 77.

Zu S. 97. — Raphael und Pinturicchio. — Der wichtigste Beweis ihres Verhältnisses ergibt sich aus den Übereinstimmungen von Raphael's Bild der Krönung Maria's (im Vatikan) mit Pinturicchio's Kompositionen ihrer Himmelfahrt. — Vgl. Crowe und Cavalcaselle, l. c. I, 110, 116, 117.

Zu S. 99. — In der „Schule von Athen" ist vielleicht die Gestalt des Jünglings, welcher auf seinem rechten Knie schreibt (rechts hinten am Eckpfeiler), einem ähnlichen Motiv von Sodoma in dessen Freskencyklus zu Montoliveto entnommen. — In jenem vielumstrittnen, jetzt zu Paris befindlichen Gemälde „Apollo und Marsyas"

ist der erstere mit Apollo im „Parnaß" von Mantegna ebendort zu vergleichen.

Zu S. 99 und 100. — Raphael und Signorelli. Ich muß mich bei dieser Gelegenheit meiner eignen Arbeit annehmen. Die von mir beigebrachten zahlreichen und nicht etwa bloß auf das venezianische Skizzenbuch beschränkten Nachweise der höchst konkreten Einwirkung Signorelli's auf Raphael waren mit verschwindend geringer Ausnahme neu und ich freue mich des Bewußtseins, dieses wichtige Verhältniß zum ersten Mal aufgehellt zu haben. Gleichwohl sehe ich meine Darlegungen von Crowe und Cavalcaselle (l. c. S. 31, 52, 81, 92, 239, 249) nicht zitirt. Dieß ist um so verwunderlicher, als Crowe mein Buch rezensirt und Cavalcaselle mir für den Empfang desselben gedankt hat. Die von ihnen unbeachtete Pflicht ist dagegen von R. Kahl (das venezianische Skizzenbuch in den Beitr. zur Kunstgeschichte, H. VI, 1882) und Schmarsow (preuß. Jahrbücher, Bd. 48, S. 135) erfüllt worden, welcher letztere mit Dreingabe einiger ferneren Belege die ganze Frage des Einläßlichsten erörtert und damit entschieden mehr Aufmerksamkeit und Interesse gefunden hat als ich mit meiner, in Form eines schlichten Nachtrags geleisteten Vorarbeit. Daß einer der beiden Armbrustschützen in Lille von Raphael dem erwähnten Sebastianbilde Signorelli's entnommen ist, dieß, wie so manches Andre, habe ich zum ersten Mal dargethan, nicht Schmarsow, welcher irrthümlich als Entdecker dieses Umstandes genannt wird (vgl. Lermolieff, Repertorium für Kunstwissenschaft, V, S. 156). A. Springer zitirt mich vielleicht deshalb nicht, weil er Signorelli's Einfluß auf Raphael unterschätzt und hiemit meinen Studiengewinn ablehnt wie die Auffassung von Schmarsow, Crowe-Cavalcaselle, Ad. Bayersdorfer und F. Reber (vgl. Katalog der Gemäldesammlung der k. älteren Pinakothek zu München, 1884, S. 207). Dagegen sehe ich im Neuesten von H. Grimm mit Genugthuung meinen Namen erwähnt (vgl. Deutsche Rundschau, 1885, S. 193 und 206).

Zu S. 106. — Raphael's Beziehung zu den Bolognesen (vgl. A. Springer, l. c. S. 124 ff.) und Ferraresen scheint mir genauere Studien zu verdienen. In den Gemälden L. Costa's finden sich manche Köpfe, welche in künstlerischer wie in persönlicher Hinsicht auffallend an die genannten Bildnisse von Raphael erinnern. Das Halbprofil mit schief geneigter, empfindsamer Kopfhaltung kommt ganz

ähnlich bei beiden vor und sie sind sich dabei auch physiognomisch auffallend verwandt. Petrus im Bilde der Krönung Maria's (Vatikan) stimmt unverkennbar überein mit einem Kopfe in Costa's Darstellung Christi, einem 1502 ausgeführten Gemälde, das sich im Berliner Museum befindet (N. 112). — Man bringe auch Costa's Fresken in der Cäcilienkirche zu Bologna (zumal die Beschenkung der Armen, Valerian und Papst Urban) in Vergleichung! In Raphael's Kruzifixbild bei Lord Ward in London scheint sich, soviel ich aus einer Reproduktion ersehe, neben der Einwirkung Perugino's auch diejenige Costa's (in den Marien) kundzugeben, ebenso Einiges im Bilde der Ölgarten-Szene, welches die Londoner Nationalgalerie, und im Gemälde des auferstandnen Heilands, welches die städtische Galerie zu Brescia besitzt.

Ein Gemälde der Maria Ägyptiaca in der Pinakothek zu Ferrara scheint mir in dem knienden Engelchen (im linken Eck oben) eine ziemlich starke Ähnlichkeit mit dem Selbstbildniß des jungen Raphael zu haben. Es ist ein Werk, welches von Crowe und Cavalcaselle dem Timoteo della Vite, von Lermolieff dem Ercole Grandi di Giulio Cesare zugeschrieben wird.

Auch in Gemälden des Fr. Francia, mit dem ja Raphael befreundet war, ließe sich Manches nachweisen, was an diesen gemahnt.

Das genannte Selbstporträt des letzteren in den Uffizien ist 1588 aus Urbino nach Florenz gelangt und die Behauptung, daß es Raphael darstelle, stützt sich auf die Ähnlichkeit mit dem als Raphael's eignes Bildniß bezeugten Kopf im Freskogemälde der Schule von Athen. H. Grimm hat nun allerdings dargethan, daß dieses (wie jenes) übermalt ist und daß die vorgeritzten Umrißlinien desselben abweichende Züge zeigen, wie man sich aus der Spezialaufnahme Braun's überzeugen könne. Allein diese Vorritzungen machen mir den Eindruck einer ersten, unmaßgeblichen Skizze und es ist ja bekannt, daß sich die Frescomalerei damaliger Zeit keineswegs immer streng an diese ihre provisorischen Anhalte zu binden pflegte. Überdieß vermag ich ein so wesentliches Abweichen nicht zu erkennen und nach Berücksichtigung aller Gegengründe mich dem Eindruck persönlicher und künstlerischer Zusammenstimmung nicht zu entziehen. — Im florentinischen Selbstporträt erscheint er als ein noch ziemlich knabenhafter Jüngling von c. 16 Jahren und das, was darin an bolognesische Kunst erinnert, dürfte

wohl auf den Einfluß des Timoteo della Vite zurückgeführt werden. — Jenes weibliche Bildniß in Florenz ist dagegen offenbar später gemalt und weist mehr auf einen Einfluß Costa's. —

Vielleicht ist Raphael auch nach Venedig gelangt. Bei einer Durchsicht der Photographien Perini's nach den Miniaturen im Brevi- arium Grimani[1] überzeugte ich mich, daß Raphael dieses niederländische Werk (von c. 1475) oder wenigstens Kopien nach einzelnen Bildchen darin gesehen haben muß. Sein S. Georg in der Eremitage zu Peters- burg (verm. von 1506) stimmt höchst auffallend mit der Darstellung desselben Gegenstandes auf Tav. 67 in dem genannten Werke überein. Abweichend ist nur Folgendes in derselben: S. Georg hat nicht einen flatternden Mantel um wie bei Raphael. Das Pferd ist ganz im Profil genommen und springt nicht halb rechts, wendet auch nicht den Kopf zum Beschauer. Über seinen Lenden liegt eine Prachtdecke. Rechts kniet mehr in Vorderansicht die Königin. Im Hintergrund eine Stadt mit gothischer Kirche, Thürmen und Graben. Der Drache, im allge- meinen Umriß der Erscheinung ganz ähnlich, ist mehr krokodil- oder eidechsenartig und ohne Flügel. Auch wird er nicht in die Brust, sondern in den Rachen gestoßen.

Außerdem scheint Raphael durch die das Kind an sich drückende Maria auf Tav. 109 zu seiner Maria aus dem Hause Tempi angeregt worden zu sein.

Es führt mich dieß nocheinmal zurück auf die schwere Frage nach den Quellen und Stufen der künstlerischen Entwicklung Raphael's und ich möchte bei diesem Anlaß den Wunsch aussprechen, daß man, statt sich so sehr auf Bestimmung der geographischen Linienzüge und Haltpunkte seines Lebensganges zu spitzen und so viel von chronologischen Beschlüssen (wie lange er in Urbino geblieben, wann er nach Perugia, Florenz, Bologna u. a. a. O. gekommen sein mag) abhängig zu machen, vielmehr einmal auf Grund der Handzeichnungen und Ge- mälde die Schichten des Aufbaues seiner Kunst und ihre Kreuzungen, Verschiebungen für sich und zunächst mit Zurückstellung der kargen und zweifelhaften Berichte darlegen möge. Noch immer bloß von einer peruginischen, florentinischen und römischen

[1] Text von Fr. Zanotto, Venezia 1862. — Vgl. Crowe und Cavalcaselle, Raphael, übers. von Carl Aldenhoven, 1883, S. 219, 220.

Styl-Periode zu sprechen, dürfte nachgerade allzu einfach genannt werden. Man stelle einmal tabellenförmig in wohlgesonderten Gruppen die Anhaltspunkte der mannigfachen Einflüsse zusammen und demonstrire zugleich in einem graphischen Plane die Vernetzung derselben! Dabei mag man auch die zahlreichen Künstlernamen in die Abtheilungen ihrer Schulkomplexe einfügen, so daß sich die verschiedenen Sphären, die urbinatische, umbroflorentinische, peruginische, bolognesische, ferraresische, paduanische, florentinische, römische, antike klar gegenübertreten. Absolutes Erforderniß wäre dabei ein scharfes Auseinanderhalten der quattrocentistischen und der cinquecentistischen Elemente. Solche Tabellen dürften zur Klärung der Kunstgenesis Raphael's immerhin Einiges beitragen.

Zu S. **107**. — Crowe und Cavalcaselle nehmen an, daß Raphael erst zu Anfang des Jahres 1509 nach Rom kam (l. c. II, S. 11).

Zu S. **135** (2). — Raphael's Kolorit in den verschiedenen Stadien seiner Entwicklung wird von Crowe und Cavalcaselle mit feinster Erfassung charakterisirt.

Zu S. **156** ff. — Hotho's geistvolle Arbeit über „Albrecht Dürer's Kunstart, Leben und Kunstentwicklung" im „Dürer-Album" (Berlin, Gust. Schauer, s. a.) kam leider erst in meine Hand, als die Drucklegung meiner Studien über Dürer und Wolgemut bereits abgeschlossen war.

Zu S. **175**. — Wie seine Radirungen vermuthen lassen, hatte Dürer von dem „Meister des Amsterdamer Kabinets" auch eine technische Anregung erfahren. Vgl. Thausing, A. Dürer, 2. Aufl., II, 63.

Zu S. **199**. — Dürer's Selbstbildniß von 1498 in Madrid läßt durch ein Fenster auf eine Gebirgslandschaft von tirolischem Charakter hinausblicken.

Zu S. **205**. — In der Sammlung des Herrn Hauptmann Geiger zu Neu-Ulm fand ich ein Brustbild Christi, das ich für eine Arbeit von Jakob Walch halte. Weiches Holz. Breit $26^1/_2$ cm., hoch $34^1/_2$ cm. Die Augen klein. Das Weiße darin etwas zu bläulich. Vorgeschobner Unterkiefer. Das üppige Haar und der gelockte Bart röthlich. Das Untergewand von einem nach venezianischer Art in's Rosige und Bräunliche gedämpften Roth mit hellen Lichtern. Der Mantel grünlich. Der Mund mit starker, aber flacher Unterlippe, übermäßig blühend; wie denn überhaupt die rothe Farbe allzusehr vorherrscht. —

Im Ganzen genommen wirkt die Malweise bellinesk und erinnert der Typus an Cima da Conegliano. Aber die zarten Linien, welche in das sonst roh gemalte Haar eingeschrieben sind, die Augen und die Lippen scheinen mir sichere Anzeichen Jakob Walch's zu sein. Was ich sonst an Gemälden von ihm kenne, ist allerdings nicht so dekorativ gehalten.

Zu S. **208, 216, 217.** — Daß Dürer auch eine flüchtige Berührung von Michelangelo erfuhr, indem er vielleicht Zeichnungen desselben zu sehen bekam, läßt mich eine mit seinem Monogramm bezeichnete Studie in Berlin vermuthen. Darauf befindet sich neben einem Waschbären und A. ein nacktes Bein von michelangelesker Großheit der Stylisirung. Dieses Blatt ist, wenn ich mich recht erinnre, von S. Soldan mit den „nach links gewandten Profilköpfen" in photolithographischer Reproduktion herausgegeben.

Zu S. **213, 214.** — Über die religiöse Bedeutung der „vier Apostel" handelt eine vorzügliche Abhandlung von H. Merz im „christlichen Kunstblatt", 1879.

Zu S. **240** (1). — Darstellung eines künstlichen Netzgewölbes in der „Meßkunst". Auf dem betreffenden Blatt bemerkt Dürer oben: „Nach dem aber viel sind, die grosse lieb haben zu selzamen reyhungen, in den gwelben zuschliessen, von wolstands wegen, so will ich vnden eine aufreissen."

Zu S. **240.** — Kontrapost. Eine Darstellung der Geschichte desselben ist noch ungeschrieben, wäre aber der Mühe werth. Es ist zu beachten, daß sich die nordische Malerei und Plastik des 15. Jahrhunderts erst so spät mit diesem Problem einläßt. Ihr Realismus ist so sehr auf das individuelle Sein konzentrirt, daß er den ästhetischen Werth der Haltung und Bewegung vernachlässigt. Anders die frühgothische Bildkunst. Sie legte hierauf großen Werth und bediente sich geflissentlich kontrapostischer Motive. — Auch in romanischen Werken kommt er, wiewohl in sehr bedingter Weise, vor. Eines der ältesten Beispiele im Umkreise christlicher Kunst dürfte wohl eine angelsächsische Miniatur aus dem 10. Jahrhundert enthalten, abgebildet in der Palaeographia sacra pictoria von J. O. Westwood, (Tafel zu S. 99). Dieselbe stellt den Apostel Markus sitzend und mit zurückgewendetem Antlitz dar. Er hat dermaßen fast etwas von der inspiratorischen Terribilità der Cinquecentisten; doch blickt er nach einem Buche empor, das ihm von seinem Löwen gehalten wird.

Zu S. 266. — Auf das allzuscharfe Profiliren der Binnenformen des menschlichen Körpers in Gemälden des 15. Jahrhunderts hat mich vor vielen Jahren Herr C. Sitte, Direktor der k. k. Staatsgewerbeschule zu Wien aufmerksam gemacht.

Zu S. 268. — An Dürer's Stich Adam und Eva erinnert ein im Berliner Museum befindliches Gemälde von Jan Gossärt, genannt Mabuse: Neptun und Amphitrite. Neptun hat ganz ähnliche Stellung wie Adam und auch Amphitrite ist nicht ohne eine gewisse, wenn auch entferntere Übereinstimmung mit Dürer's Eva. Freilich sind seine Gestalten nie gedunsen wie diese beiden Jan's von Mabuse.

Zu S. 289. — Die Abendmahlkompositionen Dürer's und die sacra cena Lionardo's. — Von letzterer gibt es einen altitalienischen Stich (vgl. Ba. XIII, 83, 28, anon. vénitien; Pass. V, 181, 4) und derselbe mag Dürer zur Anregung gedient haben.

Zu S. 303. — Valentin und Anna Wolgemut: die Eltern Michel's. Dieser Sachverhalt ist inzwischen auch von Paul Joh. Rée aufgefunden und in der „Kunstchronik" bekannt gemacht worden (Wochenschrift für Kunst und Gewerbe, 1885/86, N. 12, 31. Dezember). Ich hatte keinen Anlaß, seine Notiz im Text zu zitiren, weil meine Nachweise reines Ergebniß meiner selbständigen, von ihm unabhängigen Forschungen sind und schon im Sommer 1884 niedergeschrieben waren.

Zu S. 357. — Bei dieser Gelegenheit sei bemerkt, daß Herr Hauptmann Geiger in Neu-Ulm ein Gemälde-Fragment besitzt, welches einen erzürnten Amor mit brennender Fackel darstellt. Ich halte dieß für eine Arbeit von Hans Baldung Grin.

Zu S. 376. — Die Vorzeichnungen zu den fraglichen Gemälden des Schwabacher Hochaltars sollen sich in der Erlanger Universitätsbibliothek befinden.

Zu S. 384. — Über die sieben Schmerzen Maria's in Dresden schreibt mir L. Scheibler: „Nach eingehender Untersuchung bei meinem letzten Dasein, 1883, bin ich auch davon zurückgekommen, sie mit einiger Bestimmtheit Wolgemut zu geben. Auch die Jahreszahl 1514, welche Inspektor Müller mir früher plausibel gemacht hatte, ist ein Irrthum; es sind nur zufällige Sprünge im Firniß und der Farbe. Hoffentlich wird sich der hier vorliegende sehr tüchtige frühe Dürer-Schüler noch namhaft machen lassen."

Zu S. 394, 405 und 406. — Ich fragte mich schon, ob jenes in Dessau befindliche Doppelbildniß von 1475 nicht vielleicht Michel Wolgemut selbst und seine erste Frau, die Wittwe des Hans Pleydenwurff darstelle. — L. Scheibler schreibt mir darüber: „Durchaus in Wolgemut's Manier, doch zweifelhaft, ob ein etwas flüchtiges Produkt von ihm selbst, oder ein Werkstattstück."

Zu S. 417. — Über Ludwig Hohenwang zu vergleichen in Memmingers Würtemb. Jahrb. für vaterl. Geschichte ꝛc. (Jahrg. 1837) Stälins Beitrag: Die Buchdrucker des 15. Jahrh. in und aus Würtemberg und Schwaben (S. 133: „Ulm: 1473—1493 Ludovicus Hohenwang de Elchingen"). Ferner: A. F. Butsch, Ludwig Hohenwang, Kein Ulmer, sondern ein Augsburger Buchdrucker, München, G. Hirth, 1885.

Zu S. 423 und 568. — Über „Jörig Muscat, pildschnitzer von Ehingen" vgl. das Jahrbuch der Kunstsamml. des a. Kaiserhauses II, VII.

Zu S. 469 (N. 39). — Romanisirende Renaissancesäulen. — Die deutsche Kunst wendet sich früher, als gewöhnlich bemerkt wird, wiewohl nur in einer Nebensache und im Widerspruch mit der noch spätgothischen Stylisirung der Gestalten, zur Antike zurück und zwar in den architektonischen Hintergründen. Man wählte dazu seit c. 1460 gerne romanische Architekturen und Gebäudetheile, offenbar nicht nur, weil dieß alterthümlicher, also ehrwürdiger erschien, sondern weil es der realistischen Strömung genehm war, die bereits anfing, des spätgothischen Formelwerks überdrüssig zu werden. Es mochte auch eine dunkle Kunde in Umlauf gekommen sein, daß in Italien große Künstler erstehen, welche die antike Kunst zum Vorbild nehmen. Im Norden aber, in Deutschland betrachtete wohl mancher damals den jetzt romanisch genannten Styl als altrömisch, wie denn die volksthümliche Meinung auch heute romanische Thürme und Thore für Heidenbauwerke hält. Als dann der wirkliche Umschwung zur Renaissance ansetzte, hielt man sich vielfach um so mehr an's Romanische. So finden wir auch in Werken des Quinten Massys, Martin Schaffner romanische Gebäudetheile, zum Theil vermischt mit antikisirenden. Auch bei Dürer kommt derartiges vor. Ich verweise nur auf seine Darstellungen der Anbetung des Christkindes durch die Hirten (Kf. Ba. 2, Paumgärtn. Altar in München) und auf die Eckblätter an den Säulenbasen des Rahmens zum Allerheiligengemälde (vgl. Thausing, A. D., 1. Aufl., S. 305).

Ferner ist bekannt, wie P. Vischer im Sebaldsgrabmal spätromanische Architekturformen und Statuen (vgl. Bamberg und Naumburg) zum Muster nimmt, wobei er freilich die frühgothische, mild harmonische Bildkunst mit einbezog. — Endlich wäre auf das Hauptportal des Breslauer Domes aufmerksam zu machen. Dort findet sich ein ganz außergewöhnliches Durcheinander von Frühgothik, Spätgothik und archaistischem Romanismus und die Formen letzteren Styls scheinen zu gleicher Zeit mit den spätgothischen entstanden zu sein.

Zu S. **477** und **365**. — Der Monogrammist R F im Belvedere zu Wien ist nicht identisch mit dem nürnbergischen Monogrammisten R F von Sankt Lorenz.

Zu S. **532, 536, 538**. — Über den Maler Hieronymus Örlinger vgl. Schott, Zeitschr. d. hist. Vereins für Schwaben und N. VII, N. 177.

Zu S. **566**. — Hans Beurlain (auch Beurlenn, Pewrlin, Beyrlin u. a.), d. ä., wird in den Augsburger Raths-Urkunden als Bildschnitzer, Bildhauer und Steinmetz genannt von 1470—1508, seinem Todesjahr; Hans Beurlain, d. j., als Bildhauer 1508—1524. Im „Baumaisterbuch" fand ich Folgendes vermerkt: „1520 S. nach Quaisimodigeniti 32 fl. 2 ℔ 16 Schilling vm 9 aimer walschweins von hansen pewrlin kawfft". Vgl. oben S. 514 und Th. Herberger's Angaben im 21. und 22. Jahresbericht des hist. Kreis-Vereines im Regsbez. Schwaben und N., 1856, S. 84 ff. Das vorzügliche Epitaphium des Bischofs Friedrich von Hohenzollern († 8. März 1505) in der Gertrud-Kapelle des Domes zu Augsburg hat die Inschrift: M. Hans Beirlin. B. B. A. In Komposition und Styl vollkommen damit übereinstimmend fand ich das nicht minder ausgezeichnete Grabmal des Bischofs Wilhelm († 1496) im Dom zu Eichstädt (photogr. von Böttger in München). Wie ich nun aus dem Buche von Jul. Sax über „Die Bischöfe und Reichsfürsten von Eichstädt" (Landshut, 1884, I, 345, 357) ersehe, scheint diese Urheberschaft durch eine Inschrift oder urkundlich bezeugt. — Das Monogramm H. P., welches dort im Kreuzgang an einer Säule und mit dem Datum 1497 an einem Schlußstein angebracht ist, der eine Bildniß-Skulptur enthält, deutet man auf den Baumeister Hainz Pfragner und nicht auf Hans Peirlin. Vgl. auch J. Sighart, Gesch. d. b. Künste im K. Bayern, München, 1862, S. 476. Nach freundlicher Mittheilung von Herrn Dr. Hoffmann in Augsburg fand

er dort „Hans Peyrlin“ 1507 urkundlich als „Baumeister“ aufgeführt und kommt dieser Name in den dortigen Steuerbüchern schon 1468 vor.

Zu S. **538, 540, 542, 567.** — Daniel Hopfer von Kaufbeuren hat „uff Sampstag vor Galli anno 1493 das Burgerrecht erkaufft“ (Mittheilung von Herrn R. Hoffmann). — In der Jakobskirche zu Augsburg ist ein sehr bemerkenswerthes Bild der Verkündigung von äußerst schmuckfröhlichem Charakter zu sehen. In der Architektur der Lokalität und im Beiwerk sehen wir Renaissance und Spätgothik vermischt. Der Engel mit Pfauenflügeln, reichstem Goldbrokatgewand, bläulich weißem Unterkleid. Auf dem Boden zwei Engelchen. Eines kramt in einer Schachtel, ein andres wickelt Faden auf. Röthlicher Steinboden. Verschmolzne Malweise. Anklänge an Crivelli. Goldschmiedemäßig. Am meisten erinnert mich die Formengebung an Stiche von Hieronymus Hopfer. — Diesem wurde am 28. Januar 1529 vergönnt, „ain Jar zu Nurmberg ze wonen“ (Senatsdekrete 1520 bis 1529, Bl. 197, Mittheilung von Herrn Dr. R. Hoffmann).

Zu S. **571** ff. — In der Galerie des k. Museums zu Dresden scheint mir das Bildniß eines beleibten Mannes (Bruststück, N. 1888, dat. 1522) eine Arbeit von Gumpolt Giltlinger zu sein.

Zu S. **573.** — „Katell“ wird abgeleitet vom lateinischen catellus (ital. catello = Hündchen). Vgl. J. und W. Grimm, deutsches Wörterbuch V: Katel, pila, dicitur pes imaginis et scabellum, Untersatz eines Standbildes. Vgl. Anzeiger des german. Mus. 1861, 53: Bildfuß in der Art einer Konsole.

Zu S. **577.** — „Zendeltort“. Vgl. A. Schmeller, bayrisches Wörterbuch II, 1133: bombycina textu simplici tela subserica torta, Voc. v. 1618; „das Wams Zendldort“ im Trachtenbuch Augsburgs von M. Schwarz (ad. fig. 104); F. v. Krenner, bayr. Landtagshandl. v. 1429—1513, XVI, 407: „Burgerinnen sollen kein Hermelin oder Marderfutter unter keinem Kleid tragen, aber Tabin, Zenndltord und minder mögen sie tragen“. Vgl. zum Letzteren oben Seite 251.

Zu S. **577.** — Von Hans Holbein, d. ä., fand ich ein Gemälde der Verspottung Christi mit stark grimassirenden Köpfen im Schloß Wolfegg (bei Waldsee in Oberschwaben). — Nach meinem Dafürhalten sind im Aufbau seiner Kunst drei Schichten zu unterscheiden:

1) sein Jugendstyl, welcher Einflüsse von Schongauer, Hans

Schühlin und in der Farbengebung ein Rivalisiren mit den Glasmalern jener Zeit erkennen läßt;

2) sein reiferer, von G. David sowie von Quinten Massys oder unmittelbaren Nachfolgern derselben angeregter Styl;

3) seine italisirende, seit c. 1508 bemerkbare Manier. — Doch dürfte sowohl in seinen Werken von mehr niederländischem als in jenen von mehr italienischem Charakter Sigmund Holbein, sein jüngerer, also empfänglicherer Bruder die Hand mit im Spiele haben. Darin stimme ich mit His-Heusler überein, dessen Hypothese mir entschieden einleuchtet.

Herr Dr. Jul. Meyer, Direktor der k. Gemäldegalerie im alten Museum zu Berlin, machte mich auf die Verwandtschaft der einen von jenen beiden kleinen Madonnen Holbein's im german. Museum zu Nürnberg mit Marienbildchen von Mostärt aufmerksam. — Anderes erinnert mich an jene niederländisch gearteten Bilder, welche dem Frankfurter Konrad Fyol (1466—1498) zugeschrieben werden, und eine Anregung durch dieselben scheinen mir die Gemälde zu zeigen, welche Holbein ebendort, zu Frankfurt a. M., im Jahre 1501 gemalt hat. Konrad Fyol, der Sohn des 1425 in Frankfurt eingewanderten Nürnberger Malers Sebald Fyol, hatte vielleicht Verwandte in Augsburg. Im Zunftbuch der Schmiede (Stadtarchiv, Schätze, N. 46) fand ich unter dem Datum 1512 die Bemerkung: „Fyol sol habe ein banczer".

Zu S. 580. — „Alixien". Vielleicht gleichbedeutend mit Alexen, Golexen, d. h. Traubenkirschen. Vgl. Schmeller, l. c. I, 892: prunns padus. Vgl. G. Pritzel und C. Jessen, Die deutschen Volksnamen der Pflanzen, Hannover 1882, S. 316, 317: Aelexe, Alessenbaum, Alexenbaum, Elexbeere, Elxen. Vgl. Ed. Schmidlin, Populäre Botanik, Stuttg. 1867, Tafel 52, N. 788.

Zu S. 592. — Nachträglich erfahre ich von Herrn Professor A. Wintterlin, daß das Monogramm auf der Kanzel in Denkendorf bereits von ihm auf B. Loscher, den Meister des h. Alexius in Erbach, gedeutet worden ist. Vgl. in der Festschrift zur 4. Säkularfeier der Eberhard-Karls-Universität zu Tübingen (Stuttg. 1877) seine werthvolle Studie über die Grabdenkmäler Herzog Christophs, seines Sohnes Eberhard und seiner Gemahlin Anna Maria in der Stiftskirche zu Tübingen S. 2 (Anmerkung). — Vgl. auch die Verhandlungen des Vereins für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben, 2. Ber. Seite 19.

Zu S. 595. — Die Deutungen des aus L und S zusammengesetzten Monogramms auf dem Riß in der Augsburger Stadtbibliothek sind mit allem Vorbehalt gegeben. Wenn man italienische Urheberschaft annehmen wollte, so könnte vielleicht *Alessandro* (Sandro) *Leopardi* oder *Sebastiano da Lugano* in Vorschlag gebracht werden. Gesetzt aber, daß dieses Blatt, welches ich nur in Eile sah, als eine spätere Arbeit aufzufassen wäre, so käme zur Erklärung des Namenszeichens der um 1550—1570 in Augsburg thätige Maler und Zeichner *Lorenz Stoner* in Anschlag (vgl. Nagler, die Monogrammisten, Bd. V, S. 26, N. 138), auch *Lambert Schwab* (vgl. ebenda N. 148).

Zu S. 597. — *Anregung durch altflorentinische Kunst.* Als eines der ältesten und interessantesten deutschen Renaissancewerke dekorativer Kleinplastik verdient eine Beweinung des todten Heilands in der Kunstsammlung des Herrn Eugen Felix zu Leipzig hervorgehoben zu werden. Es ist dieß eine 1516 ausgeführte Arbeit von H. *Schwarz* aus Augsburg und sie zeigt unverkennbaren Einfluß von Donatello und Verrocchio. — Vgl. P. von Stetten, Gewerb- und Handwerksgeschichte der R. Augsburg, 1779, I, 450.

Register

der Künstler- und Ortsnamen.[1]

A.

[1] Abkürzungen: * = Augsburg, ** = Bozen, Nürnb. = Nürnberg, Würzb. = Würzburg, Innsbr. = Innsbruck, Salzb. = Salzburg.

C.

D.

E.

H.

J.

K.

L.

M.

N.

T.

Druckfehler-Verzeichniß.

S. 1 beschäftigen ein statt beschäftigen, ein.
S. 2 zugänglich und statt zugänglich, und.
S. 26 will: steht statt will, steht.
S. 39 Anlage höchst statt Anlage, höchst.
S. 47 **Gewandmaßen statt Gewandmassen.**
S. 51 Kunstformen, wobei statt Kunstformen; wobei.
„ wäre; denn statt wäre, denn.
S. 54 **zweiten terrestrirenden statt zweiten, terrestrirenden.**
S. 58 erfordert statt er fordert.
S. 65 Begriffe; christlich und künstlerisch statt Begriffe: christlich und künstlerisch.
S. 72 **Wandmaßen statt Wandmassen.**
S. 75 Uberirdische statt Überirdische.
S. 77 **Anmuth statt Armuth.**
S. 79 lehrhaft, bedeutsame statt lehrhaft bedeutsame.
S. 97 2 statt 1.
S. 107 rührend, wie statt rührend wie.
S. 131 asciuto statt asciutto.
S. 134 σώφφων statt σώφρων.
S. 146 Sündfluth statt Sintfluth.
S. 160 Ubrigen statt Übrigen.
S. 175 enthalten statt enthalten.
S. 190 Tyrol statt Tirol.
S. 215 Christi. statt Christi!
S. 235 soweit so weit.

S. 263 individualistischen statt individualistischer.
S. 314 vorweist statt verweist.
S. 321 Doktor statt Doktors.
„ Uberzeugte statt Überzeugte.
S. 326 W. statt W
S. 350 Marggraff's, Katalog statt Marggraff's Katalog.
S. 352 Perspektive. (a. statt Perspektive (a.
S. 371 übrigen, Gemälde aber statt übrigen Gemälde, aber.
S. 394 die, (mehr statt die (mehr.
S. 429 di' statt di.
„ deutschen statt Deutschen.
S. 477 D' Pfennig statt D. Pfennig.

Gebunden vom Buchbinderlehrling J. Breunig bei Herrn Fritz Less
bei der Lehrlingsarbeitenausstellung im Jahre 1886